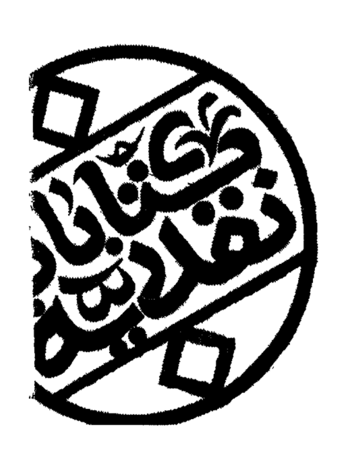




تفاعل الأنواع

في أدب لطيفة الزيات

زينب العسال





الهيئة العامة
لقصور الثقافة

نوفمبر
2003

تفاعل الأنواع

فى أدب لطيفة الزيات

زينب العسال



كتابات نقدية

* شهرية (140)
نوفمبر ٢٠٠٣

* تفاعل الأنواع
في أدب لطيفة الزيات

* زينب العسال

* التدقيق اللغوى : محمد أحمد
* تصميم الغلاف : محمد أباظة
* الطبعة الأولى : ٢٠٠٣
* رقم الإيداع : ١٦٧٨٢ / ٢٠٠٣
* الترقيم الدولى :
I.S.B.N: 977 - 305 - 587 - 6

المراسلات باسم مدير التحرير : على العنوان التالى :
١٦ (أ) ش أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى : ١١٥٦١

* الطباعة والتنفيذ
الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩
شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
ت : ٨٣٣٨٢٤٠

هذا الكتاب

استقر اسم صاحبة هذا الكتاب بين الراسخين فى حياتنا الثقافية الراهنة ، خاصة فى حقول الإبداع الأدبى والبحث النقدى ، والمعالجات التطبيقية ، وتحرير سير الأعلام ، والتحقيقات الثقافية ، والصحفية . ولقد اختارت مادة عملها - هذا الكتاب الذى بين أيدينا - تراث الرائدة الراحلة لطيفة الزيات ، ووضعت لهذا التراث (ببليوجرافيا) وصفية دقيقة ، لم تقف فيها عند ما أبدعته الرائدة الراحلة ، بل وقفت عند ما كتبه الدارسون والنقاد عن هذا الإبداع من رسائل جامعية ، ودراسات فى الدوريات ، بل ومقالات فى الصحف السيارة .

وتعد الدوائر الدراسية والعلماء مثل هذا العمل - الببليوجرافيا الوصفية - عملاً علميًا قائمًا برأسه ؛ لأنه يدل بذاته على إلمام صاحبة البحث بمادته إلمامًا دقيقًا وإحاطتها بها إحاطة تامة ، وبما توصل إليه غيرها من الدارسين ، ثم اصطنعت صاحبة هذا البحث آخر ما توصل إليه العلم فى العقود الأخيرة فى الدرس الأدبى بخاصة ، وفى الدرس الجمالى بعامة ؛ وهى قاعدة : **تداخل الأنواع الأدبية** ، بل تداخل الإبداعات الأدبية مع إبداعات الفنون الأخرى كافة ، فى حضارة تنتقل من عصر الكتابة إلى حضارة الصورة ، وفى حضارة وصل فيها العلماء إلى

نتائج هى فتوح علمية فى طبيعة المواد التى يشكل بها المبدع – فى الأدب وكافة الفنون – عمله ، وهى ذاتها الحضارة التى تشهد هذا الصعود الهائل المطرد فى تقنيات الاتصال والتوصيل . كانت صاحبة هذا البحث على وعى بكل هذا ، من ها هنا جاء توفيقها فى درس تراث لطيفة الزيات الإبداعى مستفيدة من اجتهادات الراحلة التنظيرية والتطبيقية ، ووضع هذا التراث على أرضية عريضة من الملابسات والأوضاع الثقافية والاجتماعية والتاريخية ، فى سبعة عقود ، هى الأعز فى تاريخ مصر الحديثة .

وضعت صاحبة هذا البحث – بيسر – يدها على جوهر المشروع الإبداعى الزياتى الذى تبدى فى كل أعمال الرائدة الراحلة لطيفة الزيات ، فى الرواية والقصة والسيرة والمسرحية ، حتى لقد تبدى فى اجتهاداتها التطبيقية وتنظيراتها الجمالية . كان هذا الجوهر هو : الحرية . ومعلوم أن الحرية جوهر كل إبداع فى كل ثقافة وفى كل زمان ؛ ولكنها قضية الحرية – قد اتخذت فى نهضة مصر الحديثة طابعًا خاصًا ؛ ذلك أن مصر ، الوطن العتيق الحر ، أصابت إبداعيتها – حريتها بالمعنى الحق – حقبة خمود استغرقت من تاريخها القرون الأخيرة ؛ لذا كانت قضية الحرية الأساس الأول لنهوض مصر الحديثة ، وكانت قضية (تحرير المرأة) ضرورة من ضرورات هذا النهوض ، و من ها هنا

شغلت قضية تحرير المرأة مساحة كبيرة من الفكر المصرى الحديث ومن النضال لتحرير مصر ، ووعت المرأة المصرية الناهضة أن حريتها مقترنة بحرية مجتمعها ؛ فاجتمعت فى واعيتها صلة الذاتى النسوى بالاجتماعى التاريخى ، امرأة حرة فى وطن حر . ولطيفة الزيات هى القائلة : (الإبداع والسياسة أنقذانى)، وهى القائلة : (الإبداع والسياسة أبقيانى على قدمى)

نجد فى رواية (الباب المفتوح : ١٩٦٠) ليلى تتفتح سنة ١٩٤٦ ، فى موازاة لتفتح مصر مدخلاً لطريق الكفاح المسلح ضد المحتل ، وينمو نضجها موازيًا لاتساع ذاك الطريق ، ويتقدم نضجها ، ويعلو وعيًا ومعرفة وعاطفة موازيًا لوصول الوطن إلى رد العدوان الاستعمارى سنة ١٩٥٦ . وفى الرواية براح يتسع لرصد فنى داخلى موفق لتطور الطبقة الوسطى المصرية ، بيد أنه مشتبك ومتداخل مع ذاك البراح الأول العريض : المجتمع الواقف (الأب / الأم) والمجتمع المتغير الآنى (ليلى / حسين) وتسطع إرادة الحرية هنا بامتداد المتغير الآنى إلى الآفاق الأوسع ، بالاشتراك فى معركة تحرير الوطن ؛ فيتلازم الأمران : الفرد والمجتمع ، الذات والموضوع ، مواطنون (من ذكر وأنثى) أحرار فى وطن حر .

وفى رواية السيرة الذاتية «حملة تفتيش» نرى فترات متقطعة تعكس فى جملتها حياة الكاتبة المبدعة ، ولقد صاغت لطيفة

الزيات هذا العمل بالفعل على فترات متباعدة تبدأ بأوائل الستينيات وتنتهى بأوائل الثمانينيات . هذا زمن الكاتبة ، بَيْدَ أن فضاء العمل يبدأ ببداية وعى الكاتبة وصباها الباكر . يرتبط فى هذا الوعى : الفردى بالاجتماعى والإنسانى بالوطنى لينهى فى هذا العمل - آخر ما أبدعت فى آخر حياتها الخصبة - بالمدار ذاته الذى أدارت عليه كل أعمالها ، الحرية ، لقد جرت كبار الحوادث فى مصر صيف ١٩٨١ ، فى سبتمبر من ذلك العام قبيل مصرع رئيس البلاد ؛ فقد أمر باعتقال عدد كبير من المثقفين والسياسين ووضعهم فى السجون ؛ فى سجن النساء كانت الكاتبة متفاعلة مع زميلات لها كن خارج جدران السجن الغليظة ؛ مذاهب شتى وتباينات واختلافات ، أما داخل السجن فقد فرضت عليهن طبائع الأمور أن يقترب بعضهن من بعض ويتعاون فتحققت إنسانيتهن ؛ تحققت الحرية .

فى تشكيل المدار الأساسى (الحرية) جماليًا استطاعت الباحثة أن تسيطر على الدقائق الجمالية اللازمة لهذا التشكيل : تمييز الأنواع الأدبية بدقة وتداخلها بوضوح ، دور الزمان والمكان ، دور اللغة .

سيحتل هذا البحث مكانًا ملموحًا بين الدراسات الأدبية والجمالية الجديدة الجادة .

عبد المنعم تليمة

إلى نفسي واكثر

إلى محمد جبريل

مقـدمة

بداية ، علينا أن نعترف بأن ما كُتب عن لطيفة الزيات يمثل مادة نقدية مهمة ، لا يمكن أن يهملها الباحث ؛ فقد حظيت كتابات لطيفة الزيات بالاهتمام النقدى ، وأن هذا الاهتمام همه - فى الدرجة الأولى - البحث فى القضايا التى أثارها إبداع لطيفة الزيات المتنوع : رواية - سيرة ذاتية - مجموعات قصصية - مسرحية . . مع ندرة فى الدراسات النقدية التى تحدثت عن آليات وتقنيات الكتابة لديها ، ومن هؤلاء الذين وقفوا على آليات وتقنيات لطيفة الزيات : أمينة رشيد « جدلية الكلام والصمت » و«الزمن التاريخى والزمن القصصى» وفريال جبورى غزول «أوراق شخصية للصيرورة» و «المقامة عبر المفارقة » وسامية محرز «لطيفة الزيات بين الباب المفتوح وحملة تفتيش» ومحمد جمال باروت «بنية الشخصية الروائية ودلالاتها» . . ودراسة وإشارات إلياس خورى فى دراسته «الشاهد والشهيد» . .

ومع أن هذه الدراسات إضاءات سريعة على الشكل - أو اللاشكل - على حد تعبير إلياس خورى - فإنها تدفع كل من يتناول أدب لطيفة الزيات لأن يبحث فى هذا اللاشكل ، ولأن

يبحث عن الأسباب وراء كسر الشكل الذى يعتبر هنا تابو كسرته لطيفة الزيات باقتدار ، خاصة فى المرحلة التالية للباب المفتوح ، وهى فترة تمثل فجوة تصل إلى خمسة وعشرين عامًا من الصمت . .

ولكن : هل كان ما جرى صمتًا بالفعل ؟ . . وكيف نعتبره صمتًا فى ضوء حرص لطيفة الزيات وهى تنشر أعمالها القصصية - فيما بعد- على أن تشير إلى زمن كتابة كل قصة ، والزمن - فى معظمه - ينتسب إلى تلك الفترة ، فترة الصمت ؟ . . هل كان الخروج والإعلان عن الإبداع الذى يكسر الشكل بحدة ، يتخير الوقت المناسب ليعلن عن نفسه ، وبخاصة أن فترة الصمت كانت تتسم بكتابة تقليدية من قبل الآخرين ؟ . . هل يمكننا القول إن تغير الشكل كان نتيجة طبيعية لتغير الرؤى ، ونضج التجربة عند لطيفة الزيات التى حرصت على - فى كتاباتها الأخيرة - أن تحاسب ، وتعرى الذات ، وتعيد التفتيش فى تجربتها ؟

إن الحديث عن التقنيات فى أدب لطيفة الزيات ، يتضمن فى داخله الحديث عن الثابت ، فضلاً عن التحول الذى يشكل فى النهاية البنية الكتابية عند لطيفة الزيات . .هذه البنية التى شبهها العديد من النقاد فى الباب المفتوح بأنها أقرب إلى بنية تقليدية تتضام مع أخواتها فى تلك الفترة الزمنية ، وباستثناء

روايتها الأولى «الباب المفتوح» لم تكتب لطيفة رواية بالمعنى المعمارى لكلمة زواية » [1].

ويفرض السؤال نفسه : ما السبب فى تغيّر الشكل التقليدى الذى يلزم النوع الأدبى ، ثم ما السبب - كما أشرنا سابقًا - فى كسر هذا الالتزام بالشكل التقليدى كسرًا ، يقدم لنا تفاعلاً بين الأنواع الأدبية المختلفة ؟ هل هذا التفاعل هو ما عبّر عنه إيجيلتون بـ «النص القابل للكتابة» ، وعادة ما يكون نصًا حداثيًا ، ليس له معنى محدد ، ولا مدلولات مستقرة ، لكنه متعدد ومشتت ، نسيج لا يستنفد ، أو مجرد من الدلالات ، نسيج محبوك من الشفرات ونُتَف الشفرات » ، أو إنه «نسق كتابى يختلف عما هو مألوف ومعروف ، وهذا الاختلاف يراه خورى ناتجًا عن التوتر والتعثر والتردد «فهى كتابة تبحث عن الشكل فى اللاشكل » [2] . إن «الكتابة - بالنسبة لها - لحظة صراع بين الكتابة والحياة ، وكأن الكتابة مرآة الحياة ، وعليها أن تتخلى عن شفافية المرأة ، كى تنقل لنا الحقيقى كما هو » [3] .

إن هدف هذه الدراسة - فى المقام الأول - هو إثبات أن أدب لطيفة الزيات لم يقتصر على السيرة الذاتية بوصفها نوعًا أدبيًا برز فى غالبية - إن لم يكن فى كل - أعمالها الإبداعية ، بل كان همُّ الدراسة الكشفَ عن مظاهر وجوانب تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات ، المتنوع الذى لم ينحصر فى نوع أدبى

واحد ، إضافة إلى إثبات أن أدب لطيفة الزيات ينتمى إلى الكتابة النسوية التى طالما رفضها بنات جنسها من المبدعات .

وقد حرصت الباحثة على استخدام منهج يتيح لها الكشف عن الهدف المشار إليه ؛ فاعتمدت الباحثة على الأسلوبية بجانب النقد الاجتماعى ، للوصول إلى عناصر البنية النصية لدى لطيفة الزيات ؛ وصولاً إلى جماليات هذا الإبداع عن طريق الشعرية ، كما اعتمدت على بعض ماتوصلت إليه الدراسات الأسلوبية فى دراسة البنية النصية لدى لطيفة الزيات .

أثبتت الدراسة وجود تفاعل بين الأنواع . **وأولها** تفاعل بين الرواية والسيرة الذاتية ، وقد نتج عن ذلك رواية السيرة الذاتية ، فلطيفة الزيات لم تتناول سيرتها الذاتية بالشكل التقليدى المتعارف عليه ، وهو : سرد وقائع من حياة الشخص سردَ اختيارٍ وانتقاء من هذه الوقائع وعرض لها بطريقة توحى بتسلسلها الزمنى المنطقى . إنَّما اختارت أسلوبًا آخر فى عرض الوقائع الحياتية يعتمد أساسًا على اللحظة الآنية ؛ وهى لحظة الكتابة التى تؤرخ لها بواقعة مرض أخيها . وتعترف لطيفة الزيات منذ البداية ، أنها تكتب سيرتها الذاتية ، إلا أن عنصر التَّخييل تمثل فى تلك الحكايات التى نسبت إلى الجدة ؛ وهى حكايات عن الأب منذ طفولته الباكرة ومراهقته وشبابه ، وهذه الحكايات تتشابه بشدة مع حكاية عبد الله البحرى وعبد الله البرى فى احتفائها بالمغامرات .

وإذا كانتِ السيرة تهتم بالتاريخ والوقائع الرسمية والبطولات الشعبية ، فإن لطيفة الزيات لم تكتب الوقائع الحياتية الفردية ، بل إن السيرة تقدم دومًا بعضَ الأحداث الشخصية مرتبطة بأحداث ووقائع تاريخية تفاعل معها المجتمع المصرى ، وردودَ أفعاله لما يحدث على الساحة السياسية .

والملمح الرئيس الذى يجده القارئ لدى لطيفة الزيات ؛ هو : أن كتابتها للسيرة الذاتية تتميز بالتشظى الشديد ، وتفتت الأحداث ، والتقاط الجزئيات . وإذا كان السرد بضمير المتكلم – الضمير الأول – هو الأكثر انتشارًا فى السيرة الذاتية ، فإن لطيفة الزيات استخدمت بجواره ضمير الغائب ؛ الضمير الثالث الذى يعطى هذا الضمير الحرية فى كشف خبايا الذات والغوص داخل المشاعر الداخلية واستدعائها بحرية .

ولعبت المذكرات دورًا رئيسًا فى ربط الأحداث الواقعية والمتخيلة بسيرة صاحبة السيرة ذاتها ، وتداخلت بعض النصوص فى أعمالها الإبداعية السابقة . ومن أمثلة ذلك مشاهد سردية اقتطعت من قصة «على ضوء الشموع» ، كذلك الحديث الصريح عن روايتها الأولى «الباب المفتوح» . وقد استخدمت لطيفة الزيات الزمن المتشظى ؛ فزمن الحكاية يختلف عن زمن الخطاب الروائى داخل السيرة ، وعلى مَنْ يريد أن يتعرف على حياة لطيفة الزيات أن يعيد ترتيب الأوراق ثانية ؛ ليكتشف أن

هناك فجوات تمثل المسكوت عنه ، وقد حددته الباحثة فى علاقتها(*) بزوجها الأول ، ومصير هذه الزيجة ، وامتناع الأوراق عن الحديث عن فترة المراهقة ، حيث يتجاوز السرد هذه الفترة ؛ فيقفز من الطفولة إلى فترة التحاقها بالجامعة .

وتشير الباحثة إلى النوڤيلا ؛ وهى نوع آخر من تفاعل الأنواع ، حيث تعد المنطقة الوسطى للتفاعل بين القصة القصيرة والرواية . وأثبتت الدراسة أن قصة « الرجل الذى عرف تهمته » ، وكذلك «صاحب البيت» و «على ضوء الشموع» تنتمى إلى هذا النوع الذى اعتمد على التفاصيل الكثيرة عن حياة الأبطال ، واختيار لطيفة الزيات نهايات مفتوحة ، فتظل الأسئلة التى تثيرها الوقائع ، الأمر الذى يربطها بالقصة القصيرة التى لا تعطى فى الغالب حلولا نهائية .

وأشارت الباحثة إلى أن الشخصيات فى الأعمال السابقة تنتمى إلى هذا النوع الأدبى ، فشخصيات النوڤيلا تقع فى منطقة وسطى ؛ فهم ليسوا مثل الشخصيات الروائية كاملة النمو والوجود . . ولكننا نعرف شخصياتها قبل حدوث الأزمة التى نعيشها معهم ، ونتعرف آمالهم وأحلامهم .

وهذا التمهيد الطويل - نسبيًا - لا نجده داخل القصة القصيرة . ويتحدد المكان فى النوڤيلا ،حيث يدور الحدث فى

(*) تقصد لطيفة الزيات .

أقل حيز مكانى ، إنْ سمحت التفاصيل الصغيرة بالإحساس بسعة المكان وتنوعه ؛ فقصة «على ضوء الشموع» تدور فى مكان واحد - إحدى قرى الفيوم - فى حين ترتبط أحداث الماضى بأماكن أخرى متعددة ، وتتحول الرحلة المكانية التى تؤكد عليها النوفيلا ، إلى رحلة داخل نفس البطلة ؛ لتتوازى مع رحلة الانتقال من عالم المدينة إلى عالم القرية . الأمر نفسه حدث فى «الرجل الذى عرف تهمته» ، حيث اتسع وتشعب مع الاسترجاعات المتعددة التى نقلت الأحداث من داخل الزنزانة إلى المكتب والبيت والشارع والجمعية التعاونية وقسم البوليس .

وأثبتت الدراسة أن أزمة الشخصيات عند لطيفة الزيات غلّبت المونولوج الداخلى والمناجاة على الحوار . وطغت الغنائية بشكل واضح فى قصص لطيفة الزيات ، وانقسمت هذه الغنائية إلى غنائية مستمدة من الوجود الأنطولوچى للإنسان ، وإدراك الشخصية مصيرها ، وإنْ شاب ذلك تعثرٌ فى الفعل فى البداية ؛ لإيمان الشخصية بالمطلق فى عالم يتسم بالنسبية . وأكدت الدراسة أن لطيفة الزيات استخدمت - بكثرة - السرد الروائى والمشاهد الوصفية ، إضافة إلى المونولوجات الطويلة نسبيًا داخل مسرحية «بيع وشراء» ، ومع ذلك فقد رأت الباحثة أن المسرحية ظلت تنتمى إلى عالم المسرح لا عالم المسرواية .

واعتبرت الباحثة الكتابة النسوية نوعًا أدبيًا له ملامحه

الخاصة ، وهى البوح والكتابة بوصفها ذاتًا مرسلة ومستقبلة ، ومفهوم الجسد ، وكتابة الجسد . ولاحظت الباحثة أن لطيفة الزيات تقترب نظرتها فى «الباب المفتوح» من رؤية الرجل لجسد المرأة الذى لا يجد فيه إلا إشباع غرائزه ، والمحافظة على النوع ، فى حين اختلفت هذه النظرة فى الأعمال التالية للباب المفتوح ؛ فكان الجسد موضوعًا للقهر واستلاب الحرية ، وهو أيضًا وسيلة للدفاع عن وعى الذات بوجودها الاجتماعى والأنطولوچى .

وأشارت الباحثة إلى علاقة المرأة بالآخر ، وكيف أن الآخر فى غالبية أعمال لطيفة الزيات كان معرقلاً لتأكيد ذات المرأة وعدم قناعتها بتلك الثوابت التى وضعها المجتمع والآخر ؛ ليكبل حريتها ونضالها المستمر من أجل تحرر الذات التى ارتبطت بتحرير الوطن ، كما هى الحال فى «الباب المفتوح» و «حملة تفتيش - أوراق شخصية» .

ولاحظت الباحثة أن التناص كان أحد الملامح الأسلوبية لدى لطيفة الزيات . وهذا التناص اتخذ صورتين : **الأولى** : تناص مع السيرة الذاتية للكاتبة فى غالبية أعمالها . **والثانية** : تناص بين أعمالها الإبداعية مع بعض أعمالها النقدية .

وتوصلت الباحثة - من خلال اكتشافها لقصة مجهولة للطيفة الزيات لم تشر إليها لطيفة الزيات ، نشرت فى سلسلة «كتب

للجميع» عام ١٩٥١ ، إلى أن لطيفة الزيات كاتبة - مع بواكير أعمالها - مهمومة بقضايا الوطن ، مؤمنة بوجوب التحام الفرد بالجماعة ، وأنه لا وجود للفرد إلا فى أن ينفى ذاته داخل قضية أكبر من ذاته ، تشمله ، وتشمل المجتمع والوطن جميعًا. وأشارت الباحثة إلى أن هذه القصة تنتمى إلى القص التقليدى المولع بالمجاز ، إضافة إلى النبرة التعليمية العالية . وأيضًا ولوعها بالرجوع إلى الوقائع التاريخية بوصفها معادلاً موضوعيًا لما يحدث فى الحاضر .

وبعد ، فهذه الدراسة محاولة للاقتراب من عالم لطيفة الزيات الإبداعى ، والتعرف على أبعاده وخصائصه من خلال تفاعل الأنواع الأدبية فيه .

أرجو أن أكون قد وُفِّقْتُ ، ،

* * *

الهوامش :

(١) إلياس خورى : الشاهد والشهيد ، الأدب والوطن ، تحرير سيد البحراوى ، دار المرأة العربية مركز البحوث العربية ، نور ، ط١ القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص١١١

(٢) المرجع السابق ص١١١ .

(٣) المرجع نفسه ص١١١ .

الفصل الأول

آليات التفاعل فى أدب لطيفة الزيات

التمهيد

الدراسات السابقة

هذه الدراسة ، تأتى بعد عددٍ من الدراسات التى تناولت أدب لطيفة الزيات ، والتى يمكن تقسيمها إلى :

أولاً : دراسات أكاديمية مكتوبة باللغات الأجنبية ، ومنها :

١- دراسة باللغة الألمانية بعنوان :

Dir gzellaltung der frau in der frauent tereeture im deutschen und ardischeu Roman .

Eineuergdicbende studie an Rrasabuspiden non Jngeborge. Dreuite Briglte Romann Brigitte Reimann und Latifah El ZaYat Magisterabeit Kairo Universitat 1990 . Sharif , Habba K.M .

عنوان الرسالة : صورة المرأة فى أدب المرأة فى الرواية العربية والألمانية - دراسة مقارنة للنثر القصصى عند إنچى برج

دريفتش «الأمس كان هو اليوم» وبريچيت رايمان وروايتها «فرنسسكا لينكر هانت» بطلة الرواية ، الباب المفتوح لطيفة الزيات . الرسالة مقدمة من الباحثة هبة شريف لقسم اللغة الألمانية وآدابها بجامعة القاهرة ، وهى مخطوطة . وقد أشرف عليها كل من دينا ويلك وعلية خطاب وعبد المحسن طه بدر - القاهرة ١٩٩٠ .

ناقشت الدراسة العوامل الاجتماعية بوصفها خلفيَّةً للأعمال الأدبية ، ومقارنة مضامين وأشكال هذه الروايات . كما ناقشت الدراسة مصطلح الأدب النسائى ، وحاولت أن تضع مفهومًا محددًا لهذا المصطلح . وتؤكد هبة شريف فى البداية ، أن المجتمع الألمانى يتفق مع المجتمع المصرى فى أنه مجتمع أبوى ؛ فالرجل فى المجتمعات الثلاثة له وضعٌ أفضل وأقوى حتى وإن اختلفت الدرجة من مجتمع إلى آخر ، لكن المجتمع المصرى عطل ظهور الأدب النسائى ، بوصفه مظهرًا أدبيًا مستقلاً مثلما هى الحال فى كلتا الألمانيتين [(١)] [ألمانيا الموحدة فيما بعد] ، فالقيم الأخلاقية السائدة فى المجتمع المصرى هى المسئولة عن إهمال أدب الكاتبات المصريات ، على الرغم من أن الصراحة والوضوح فى عرض الخبرات الذاتية هى التى تؤكد مصطلح أدب المرأة ، فإن الكاتبات المصريات يخجلن من الكتابة بوضوح ، وبصورة مباشرة ، عن خبراتهن المختلفة حتى

لا يصطدمن بالقيم الأخلاقية السائدة . وتؤكد الدراسة على منطلقات الأدب النسائى من خلال عدة ملامح :

أولاً : تميل لطيفة الزيات - دومًا - إلى جعل الشخصية الأساسية فى عملها الأدبى امرأة ؛ لأنها تريد أن تأتى على لسان البطلة بأفكارها ، وأحاسيسها وتصرفاتها ورغباتها ومخاوفها وأمنياتها ، وتجعل كل ذلك مركزًا لنظرتها . .

ثانيًا : تعنى الكاتبة - فى غالبية الأعمال- باضطهاد المرأة فى المجتمع . .

ثالثًا : هناك حضور قوى للسيرة الذاتية الخاصة بالكاتبة . . وقامت الباحثة بدراسة مقارنة لشخصيات المرأة فى روايات الباب المفتوح للطيفة الزيات و «الأمس كان هو اليوم» عند إنچى برج دريڤيتش ، وبريچيت رايمان وروايتها «فرنسسكا لينكر هانت » [٢] .

وكشفت المقارنة ما يلى :

- تشابه الخصائص الأبوية فى كل من الألمانيتين ومصر ، من خلال اختيار الموضوعات المتشابهة فى الأعمال الأدبية الثلاثة . .

- كما أن هذه المجتمعات الثلاثة ذات الخصائص الأبوية المتشابهة يوجد بينها اختلافات ، نتجت عن اختلاف المفاهيم الأخلاقية التى تبنتها المجتمعات الثلاثة ، ومن ثم فقد طرحت

الروايات قضايا مختلفة . ففى رواية الباب المفتوح نجد مفهوم الاستقلال السياسى فى مصر ، والاستغناء عن القيم الاجتماعية التى تنتمى إلى الموروث و قد تعطل تحرير المرأة ، فى حين تتعرض الروايتان الألمانيتان لمشكلة رتابة الحياة للمرأة . هذا الملمح لا نجده فى رواية لطيفة الزيات ، فلم يكن لهذه المشكلة أولوية لديها ، إضافة إلى ذلك لا تجد الباحثة أية إشارة فى الروايتين للعادات والتقاليد ، فى حين تستخدم لطيفة الزيات الأمثال الشعبية فى الباب المفتوح . والاستخدام هنا يبين عن مدى تأثير العادات والتقاليد على المجتمع المصرى [(٣)] فالاستعارات والرموز التى نجدها فى رواية لطيفة الزيات تعد وسائل فنية وتعبيرية ، تشير إلى الخاصية الثقافية المصرية بما يعنى أن الأحكام القيمية الأخلاقية فى المجتمع المصرى تفيد فى تأكيد قدرات الأديب . وترجع الباحثة استخدام الرموز والاستعارات لشعور الكاتبة بالخجل من التعبير عن أفكارها بصورة صريحة ، وبالأخص علاقتها بالرجل . وتضيف الباحثة أن هذه الخاصية تبين عن طبيعة اللغة العربية وثرائها فى تكوين لغة من الصور الشعرية والرموز والاستعارات .

وتأخذ الباحثة على لطيفة الزيات انحيازها للمرأة ، خاصة بطلتها ليلى ، وإهمال الشخصيات الأخرى . وتشير إلى وجود خصائص السيرة الذاتية فى رواية الباب المفتوح ، وبمعنى أدق :

تشابه المؤلفة مع الشخصية الرئيسة . ورغم اختلاف المجتمعات الثلاثة التى رصدتها الباحثة ، فإنها اكتشفت أن هناك نقاط اتفاق بين هذه المجتمعات ، وهى : الخصائص الأبوية ؛ فالرجل له المكانة المؤثرة ، والفضلى دائما ؛ لذلك نجد المؤلفات متشابهات فى عرض الموضوعات وأدوات القص . كما أن المشكلات المعروضة تأسست على أرضية المعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية (٤) .

٢- الدراسة الثانية بعنوان :

Oscillating perspectives in lessing's the Golden Notebook and eizaya t's "beginnings" and "oldage"

الدراسة تقارن بين كتاب «المفكرة الذهبية» لدوريس ليسنج ، وقصتى «الشيخوخة وبدايات» للطيفة الزيات ، حيث تعترف لطيفة الزيات أن كتاب ليسنج هو الذى حفزها على كتابة هاتين القصتين بطريقة المزج بين وقائع حياتية حقيقية ، ووقائع أخرى تتبع الدراسة أوجه الشبه والاختلاف بين الكاتبتين .

وترى الباحثة أن « بدايات » و « الشيخوخة » تقومان على الانخراط فى الذات ، ويسعى السرد إلى توضيح أهمية التجربة الذاتية ، ويشكل التفاعل بين الذاتى والسياسى والعاطفى والأدبى ، وهو صلب النصين . تعتنق البطلة / الراوية / الكاتبة الأيديولوچيات الاجتماعية والسياسية ، لتكون لها وجودًا مركزيًا

ومتناميًا فى وعى البطلة ، فتؤكد أن الإنسان لا يجد نفسه حقًّا إلا إذا فقد هذه الذات - بداية - فى قضية أكبر من ذاتيته ، وفى حقيقة أكبر من حقيقته «إننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية فى شىء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة »[٥] .

وتشير الباحثة إلى أن حياة البطلة تبدلت هى الأخرى مع تبدل وتغير النظم السياسية ؛ فقد كانت حياتها مرتبطة - دومًا - بمصير الأمة ، وحين لا تكون حياة المرء خالصة له .

وفى حالة لطيفة الزيات ، فقد سيطرت السياسة على الخيال الفنى . «بدايات» عمل يؤكد الصلة العضوية بين الفن والواقع المادى ، حيث يعمل الأخير على تغذية الأول بصفته مصدرًا للطاقة الإبداعية ؛ فدور الفنان فى الواقع الذى تعيش فيه لطيفة الزيات هو اقتناص الحقيقة ، رغم المحاولات الدائمة لتزييفها . .

ثم تقر الباحثة بعد ذلك بأن لطيفة الزيات فِى قِصَّتيْها «بدايات والشيخوخة» جعلت بطلتها تخفق فى علاقتها مع الآخر / الرجل فلا تخول هذه العلاقة تحقق الذات ، «تأتى على أن أبنى من جديد ، كما يبنى الطفل - لأول مرة - بيتًا بالمكعبات ، نظام قيم الإنسان التى لم تكن بقيمى ، وأنا بلا وعى أفنى وجود الآخر فى وجودى ، وأنا بلا وعى أفنى وجودى فى وجود الآخر ، وأسمى الفناء توحدًا ، ومطلقًا ، وسعادة هذه الدنيا »[٦] .

٣- **أمّا الدراسة الثالثة** فهى للباحثة هبة مكرم شاروبيم ، وهى دراسة لنيل درجة الدكتوراه من كلية الألسن ، جامعة عين شمس . وعنوان الرسالة :

A comparative study of the Autbiographies of Gertrude stein, Eudora welty , and Latifa Al - Zzayyat.

يختص الفصل الرابع من هذه الرسالة بدراسة السيرة الذاتية للطيفة الزيات ، ممثلة فى كتاب حملة تفتيش - أوراق شخصية ، متضمنًا سيرة لطيفة الزيات التى تختلف شكلاً ومضمونًا عن سيرتى كل من «جيرترود شتين وإيدورا ويلتى» ؛ إذ تولى سيرة لطيفة الزيات اهتمامًا كبيرًا لمشاعر وأفكار الكاتبة نفسها ؛ أى أن لطيفة الزيات تفتح الباب الذى ظل مغلقًا أو مواربًا عند «شتين وويلتى» ، فحملة التفتيش التى تجريها عبر مراحل حياتها فى الماضى ، تؤدى إلى المصالحة مع ذاتها فى الحاضر . .

وتلقى هبة شاروبيم الضوء على المكان ، خاصة البيتَ ، وأثره فى تكوين هوية لطيفة الزيات ، وتكوين وعيها . تقول شاروبيم : «إنّ البيت القديم ، وبيت سيدى بشـــر ، يمثلان -مجازًا - الصراع الدائر داخل الرواية نفسها بين القدر والتقاليد ، ممثلين فى البيت القديم من ناحية أخرى ، وهو الصراع بين جانبين فى شخصية لطيفة الزيات ، **أحدهما** يميل

إلى الهدوء والسكينة والحياة الآمنة ، فى حين ينزع **الثانى** إلى المخاطرة بالحياة من أجل رؤية فجر مشرق ؛ فهى توحد بين الأمة / الوطن وبين البيت ، ومن ثم تجد أن هذا التوحد كان السبب الأول وراء عدد كبير من الوقائع والأحداث السياسية التى عاشتها مصر منذ ميلاد لطيفة الزيات » [٧] . «فحملة تفتيش» تكشف عن تنامى هوية لطيفة الزيات السياسية التى دفعتها إلى اتخاذ رد فعل إيجابى تجاه الأحداث الوطنية . وقد برز هذا الوعى فى مراحل مختلفة من حياتها ؛ وعى طفلة تغنى على السطح أغنيتها ، وتحب بلدها دمياط ، ثم فى العامين الأخيرين من دراستها الجامعية . ويتضح مدى تأجج الحس الوطنى عبر استجابتها لحدثين مهمين ، هما نكسة ١٩٦٧ ، وحرب أكتوبر ١٩٧٣ «فلولا أكتوبر ما كنتُ وجدتُ الرغبة فى كتابة هذه المذكرات» [٨] . لقد أعاد الحدثان الكاتبة إلى الجماهير ، فى المرة الأولى رفضًا لتنحى عبد الناصر ، وفى الثانية احتفالاً بالنصر ، ترتاد المسارح ، وتلتحم بالجماهير ، لتشاهد إحدى المسرحيات .

* * *

ثانيا : دراسات أكاديمية صدرت باللغة العربية :

دراسة «أساليب القص عند لطيفة الزيات ، دراسة أسلوبية إحصائية ، إشراف د . سيد البحراوى ، قدمت إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة - فرع بنى سويف - ١٩٩٩ ،

للباحثة هالة محمود حسن لنيل درجة الماچستير . .

تقع الدراسة فى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة . الهدف من الدراسة تناول الخصائص الأسلوبية لأعمال الكاتبة لطيفة الزيات فى محاولة للخروج منها برؤية الكاتبة للعالم ، وفى سبيل تحقيق هذا الهدف ، استخدمت الدراسة العديد من المتغيرات الأسلوبية . .

اختص **الفصل الأول** بدراسة الخصائص الأسلوبية على المستوى المعجمى ، وهى : الاسم والفعل والصفة . وبحثت الدراسة فى **الفصل الثانى** الجملة الاسمية والفعلية . وجاء **الفصل الثالث** بعنوان «الخصائص الأسلوبية على مستوى ما فوق الجملة» وفيه استعرضت الباحثة الخصائص الأسلوبية لكل من المونولوج والديالوج . .

ويعد هذا البحث مفيدًا إلى حدٍّ كبير خاصة فى الرجوع إلى التمايزات الأسلوبية للأنواع الأدبية عند لطيفة الزيات ؛ فقد أشار إلى استخدام لطيفة الزيات شكلاً أسلوبيًا جديدًا ، يتفق مع طبيعة المحتوى الذى تعرضه ، سواء أكان رواية ؛ وهو النوع الأثير لدى لطيفة الزيات – أم قصة قصيرة ، أم سيرة ذاتية ؛ وهى أكثر الأنواع تداخلاً فى أدب لطيفة الزيات ، وتستخلص هالة محمود حسن من خلال الأسلوب الإحصائى ، أن هناك انخفاضًا فى استعمال الفعل والديالوج ، بوصفهما متغيّرين أسلوبيّيْن ، وهذا

إن دل فإنما يدل على انخفاضهما على المستوى الدلالى السياسى والاجتماعى ؛ فالفعل فى أعمال لطيفة الزيات هو فعل فردى ، حيث فقد الفعل طابعه الاجتماعى فى السياسة ، ومن ثم القدرة على التغيير . أما بالنسبة للديالوج فإن وجوده بكثافة يستدعى وجود صراعات بين الشخصيات ، لكن غالبية الشخصيات فى أعمال لطيفة الزيات لا تدخل فى صراعات فيما بينها ومن ثمَّ فقد الديالوج بالتالى بعده الدلالى . . .

ولا أدرى : لماذا استبعدت الدراسة تحليل قصتى «الهشيم وكلمة السر» ، وفى تصورى أنه لو اهتمت الدراسة بالتحليل الأسلوبى لبنية الحلم ، وأثر هذا التحليل دلاليا ، فإن ذلك كان سيضيف إلى الدراسة مؤشرًا يعطى أثرًا فى التحليل النهائى .

ومن الدراسات الصادرة باللغة العربية ، الدراسات الواردة فى كتاب لطيفة الزيات «الأدب والوطن» تحرير سيد البحراوى ، والصادر عن دار المرأة العربية ، نور ، مركز البحوث العربية ١٩٩٦ . وكتاب «أوراق لطيفة الزيات الشرسة والجميلة» ، تأليف : فوزية مهران ، الصادر عن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ، العدد ٤٨ سنة ١٩٩٩ [٩] .

قسم كتاب لطيفة الزيات «الأدب والوطن» إلى مقدمة وشهادات ، شارك فيها : إبراهيم عبد المجيد ، سعيد الكفراوى ، نعمات البحيرى ، هالة البدرى ، فتحية العسال ،

منى سعفان ، ليلى الشربينى ، وليانة بدر . . .

المحور الأول : خُصِّصَ للأدب والوطن ، نحو منظور جديد للعلاقة بين الكتابة والسياسة . .

المحور الثانى : خُصِّصَ لدراسات عامة ، ودراسات عن لطيفة الزيات . .

المحور الثالث : يضم مناقشات ندوة الأدب والوطن .

الكتاب يضم أهم ما كتب فى أدب لطيفة الزيات ، ومن هذه الدراسات : الشاهد والشهيد التى يثير فيها إلياس خورى إشكالية كسر الحدود بين الذاتى والعام فى إبداع لطيفة الزيات ، وأيضا إشكالية كسر الشكل المعمارى المتعارف عليه فى الرواية ، لتقديم اللاشكل فى كل من : «حملة تفتيش وصاحب البيت» وقد أرجع الكسر الحاد للشكل إلى زمن النهضة والحداثة ، وفى دراسة لطيفة الزيات «بين أغوار النفس »تتساءل أمينة رشيد : كيف تحولت العزلة والصمت الداخلى إلى كلمات تقول جوهر الأشياء ؟ وكيف تجاوزت البحث عن المطلق الذى يقترب عندها برغبة الموت ؟ وتتخذ رضوى عاشور من قصة «كلمة السر» منطلقًا لها فى دراستها «رحلة لطيفة الزيات» ، حيث المواجهة بين الذات ومعاناتها ، ومقابلتها ؛ فمعاناة بطل قصة «كلمة السر» لا تمحى إلا بعد عدة محاولات من الاتصال بالآخر ، وتتجلى هذا الملمح فى أكثر من عمل أدبى للطيفة الزيات ، كما نجد فى

«الباب المفتوح» ، حيث تحبس ليلى داخل دائرة الذات الضيقة ، ولا تجد ليلى ذاتها إلا فى غمار المواجهة الشعبية للعدوان الثلاثى على بور سعيد .

الأمر نفسه بالنسبة لسامية بطلة «صاحب البيت» . وتشير سامية محرز فى دراستها «لطيفة الزيات بين الباب المفتوح وحملة تفتيش» إلى العناصر التاريخية والوقائع والأحداث السياسية ، وكيفية رصد ذلك عبر الأدوات والاستراتيچيات الإبداعية التى وظفتها لطيفة الزيات فى الروايتين ، وعلاقة ذلك بتطور الشخصية فى العملين ، وأثر عنصر المكان فى الوحدات السردية ، وتأثير اللغة بمستوياتها المتعددة على بنية النصين .

* * *

ثالثًا : دراسات عن أعمال لطيفة الزيات :

ومن هذه الدراسات ؛ دراسة لعبد الرازق عيد «الباب المفتوح : النور ينبعث من الداخل» يقدم فيها تحليلاً قيمًا عن عناصرالزمن والفضاء والسرد والوصف والشخصيات ، ويرى عبد الرازق عيد أن العناصر السابقة مارست حضورها « وحققت للعمل الإبداعى التوازن والتناغم والتكامل ، ليتبدى النصُّ للجنس الأدبىِّ الذى ينتمى إليه » [١٠] . ويقف الكاتب أمام علاقة اللغة وتعدد مستوياتها بالبنية الحكائية ، ويصل إلى نتيجة مفادها : وجود علاقة تضاد بين محورى الزمن المرجعى والزمن

الحكائى التخييلى ، وعلاقة التوازى التى تربط بين محورى السرد بما يمثله من زمن تاريخى ، وآخر روائى ، وأثر الداخل والخارج على رسم أيديولوچية الشخصيات وموقفها من البطلة . .

الزمن عنصرٌ مؤثرٌ تهتم به أمينة رشيد فى أعمال لطيفة الزيات بعامة ، وقصة «على ضوء الشموع» على نحو خاص فى دراستها «الزمن التاريخى والزمن القصصى » ، تصف د . أمينة رشيد زمن «الباب المفتوح» بأنه زمن متقدم ، فى حين أنّ زمنَ «على ضوء الشموع» زمنٌ مجزأ ، وقد تم هذا التجزؤ عبر تفكيك بنية قصصية تقليدية ، تداخلت فيها الأصوات والخطابات الروائية .

من هذه الركيزة تنطلق أمينة رشيد لتؤكد صحة مقولة العلاقة بين الأدب والتاريخ ؛ فالكاتبة ترسم الإطار التاريخى الاجتماعى لقصتها عبر جمل قصيرة ، وتضمينٍ لبعض المقولات والمقتطفات والأشعار والأغنيات السائدة فى تلك الفترة على دور الصراع الذى يصب - بمستوياته المختلفة - فى رافد أكبر هو : الصراع بين الفقراء والأغنياء فى فترة علت فيها الأصوات المناصرة للفقراء .

يحظى كتاب «حملة تفتيش - أوراق شخصية» باهتمام نقدى لافت ممثلاً فى العديد من الدراسات ، منها : دراسة لمحمد

برادة بعنوان «حملة تفتيش - أوراق شخصية » ، و « فى السجن : عندما تصبح شرسًا وجميلاً» لمحمود أمين العالم ، و «حملة تفتيش ، أو أحزان المتمرد» لفيصل دراج ، و«بنية الخطاب النسوى واستراتيجيات التتابع الكيفى» لصبرى حافظ . . تؤكد هذه الدراسات على تفرد هذا العمل بوصفه نوعًا أدبيًّا ينتمى إلى السيرة الذاتية ، بما يشكل من تيمات ، واستجلاء للذات ، عبر محكى غير تقليدى يفيد من الرواية ، لكنه - فى الوقت نفسه - لا يخضع تمامًا للسرد التقليدى ، ومن ثم يقوم محمد برادة بترتيب أحداث نص الأوراق حسب هذه الرؤية . .

تشير غالبية الدراسات السابقة إلى استراتيجية الكتابة فى الأوراق ، وتعدد أشكال الكتابة داخل النص ، الأمر الذى ينتمى إلى السيرة الذاتية والرواية ، وتتداخل فيه المقالة ، والمذكرات ، والاقتباسات ، واليوميات ، والحكى داخل الحكى ، وإشارات لأعمال إبداعية أخرى . ويلفت محمد برادة النظر إلى الشكل الشذرى متعدد الأنواع الأدبية ، والجامع بين السرد والتخييل والانتقاء والمونتاج ، مما يتيح خلق فضاء أوتوبيوجرافى أشبه ما يكون بالطرس الذى يمكن أن تعيد فوقه كتابة تلك السيرة .

وفى دراسة صبرى حافظ - وهى الدراسة الوحيدة التى تتناول «حملة تفتيش - أوراق شخصية» بنية للخطاب النسوى ، وكيفية تحقيق هذا الخطاب ، واستراتيجياته داخل النص - يقف

الكاتب على محددات ، منها تهميش الذات لصالح الأنا الجمعية . ويرى فى ذلك «الدافع الأساس لتغير بنية الخطاب فى سيرتها» [١١] . وينهى صبرى حافظ دراسته بطرح العديد من الأسئلة : ما الهدف من ترك الفجوات ؟ ومِنَ السكوتِ عن مناطق كثيرة من تجربة حياتها الشخصية ؟ ومن إعادة ترتيب الزمن وإخضاعه لعوامل التقديم والتأخير ؟ ومن المزج بين مزق الحياة ومزق الأعمال الأدبية التى لم تكتمل ؟» [١٢]

وتفرد فريال غزول دراسة لقصة «الرجل الذى عرف تهمته» فى دراستها « المقاومة عبر المفارقة » ، ومن عنوان الدراسة نتعرف إلى الهدف منها ؛ وهو رصد استراتيجيات المقاومة فى هذا النص من خلال تقنية المفارقة . وتؤكد الدراسة على أن لطيفة الزيات فى هذه القصة تخالف كتابات سابقة تناولت موضوع المقاومة ، وقد أدرجتها فريال غزول تحت نوعين من الكتابة ؛ **الأول** : يضخّم ويجمل المغلوب . **والثانى** : يزيح الغالب وينتزع قناعته ؛ ليكشف عن تفاهته وتهافته [١٣] . فى حين تندرج كتابة لطيفة الزيات - ومنها قصة «الرجل الذى عرف تهمته» - فى خانة الأدب المهموم بقضايا الوطن . وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الإدراك الذى يخاطب العقل لا العاطفة . ومن هنا ، فهذه الكتابة تنطلق من المفارقة وتلتقط فريال غزول خيط المفارقة من البداية ، مع وجود فعل «عرف » كما جاء فى عنوان

القصة ومسارها ، فإنه يظل إلى نهاية القصة لا يعرف لها مضمونًا ، ومن ثم تكمن المفارقة ، وبجانب المفارقة ثمة استراتيچيات أخرى ، منها التفسير الحرفى لما هو مجازى ، وتوظيف البعد الرمزى فى خلق المفارقة ، وتشير فريال غزول إلى تقنية الاختزال التى استخدمتها لطيفة الزيات فى «الرجل الذى عرف تهمته » ببراعة فائقة ، مشيرة إلى تكثيف حياة عبد الله فى لحظات حياتية احتفى بها السرد ، مؤكدًا على عنصر المفارقة فى تلك الحياة « عاش عمره يهرب ولا مجال للهرب . يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب للبيت ، يخاف أن ينهار السقف والسقف منهار ، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها » (١٤) .

ومن الدراسات المهمة التى تناولت علاقة الرواية بالسجن بوصفه مكانًا للقمع ، وآليات السلطة فى إحكام قبضتها على المواطن ؛ دراسةُ صالح سليمان عبد العظيم «الرواية والسجن» ، دراسة عن قصة «الرجل الذى عرف تهمته» ؛ فالسجن مكان يمثل مؤسسة قمعية موازية للسجون المعنوية التى يراها صالح سليمان عبد العظيم أكثر تأثيرًا وهيمنة على المواطنين . يجد الكاتب شكلين للقمع ، **الأول** : ظاهر للعيان . **والثانى** : خفى يمارس بشكل مستمر ويومى على الجميع . لقد أفاض صالح سليمان عبد العظيم فى الحديث عن آليات السلطة وخطابها السياسى فى قمع المواطن البسيط ، والسجن السياسى وآليات المقاومة ، ودور

السجن فى تنمية وعى شخصية عبد الله ، بواقعه الاجتماعى ، والاندماج مع السجناء السياسيين ، وعلاقته بأسرته . .

ويتناول محمد جمال باروت بنية الشخصية ودلالاتها فى رواية «صاحب البيت» . ويلحظ سيد البحراوى أن رؤية الناقد للرواية خضعت لأيديولوچية المنهج البنيوى . يرى جمال باروت أن سامية هى الشخصية المحورية الوحيدة فى النص ومن خلال أزمتها تنمو الشخصية ، وتحدد موقفها من الشخصيات الأخرى ، بخاصة صاحبُ البيت وشخصية رفيق ، وهما شخصيتان متناقضتان مع شخصية سامية ، ويشير جمال باورت إلى عنصر السلطة فى الرواية « هو عنصر متدرج ومتعدد ، ويأخذ أشكالاً عدة » [١٥] . ولعل أهم نقد يمكن أن يطالع هذه الدراسة ؛ أنها تناولت الرواية بوصفها بنيةً تقليدية ، لكننا نتعرف إلى التجديد – فى داخل هذا الإطار التقليدى – فى اتخاذ موقفين للسرد ؛ **الأول** : ما يعلنه الراوى . **والثانى** : يمثل حياة تتوازى وتتقاطع – أحيانا – مع السرد المروى على لسان الراوى . ويمثل بالنسبة لسامية الركيزة الأولى فى رفض سلبيات هذه الذات فى علاقتها بالآخرين ، ولا يعنى ذلك إطلاقًا أن سامية حبيسة ما أشار إليه جمال باروت ، بوصفها شخصية مناقضة لشخصية رفيق المسطحة ، والمتوائمة مع الواقع ؛ هذا التحليل نتج عن استخدام الكاتب للمنهج البنيوى الداعى إلى ثنائيات

تؤطر الشخصيات داخل إطار صارم .

ويضم كتاب «سرادقات من ورق» لصبرى حافظ [١٦] مجموعة من الدراسات عن كتاب مصريين وعرب رحلوا عن دنيانا : يحيى حقى ، عبد الفتاح الجمل ، لطيفة الزيات ، محمد روميش ، فؤاد دوارة ، مجدى وهبة ، صالح مرسى ، إميل حبيبى ، عبد الحميد بن هدوقة ، نزار قبانى ، خليل حاوى ، وبدر شاكر السياب . وفى دراسته عن لطيفة الزيات ، يتناول الكاتب علاقته بالمبدعة والأستاذة الجامعية البارزة ، ويقدم مقاربة نقدية لأهم أعمالها : «الباب المفتوح ، وحملة تفتيش ، وأوراق شخصية ، وصاحب البيت» التى يراها نموذجًا للكتابة التسعينية ؛ فهى كتابة واعية بكل المتغيرات التى حدثت للمجتمع المصرى ، منذ رواية «الباب المفتوح» حتى صدور «صاحب البيت» . ويتمثل الجديد الذى أحدثته لطيفة الزيات فى «صاحب البيت» ، فى التغيير الذى أجرته على مستوى البناء العضوى للنص، فلم يعد ذلك الضخم كما هى الحال بالنسبة لـ «الباب المفتوح» ، غابت الجماعة ليحل محلها الفرد ، وتركزت الأحداث مرتبطة بالشخصية أكثر من ارتباطها بالعام كما هى الحال بالنسبة لـ «الباب المفتوح» ، وقل عدد الشخصيات ، ودور البداية والنهاية فى شعور القارئ فى تقديم بنية روائية مراوغة .. وترجع أهمية هذه الدراسة إلى رؤيتها على أنها بنية

تكرارية ، وظل القارئ فى حالة التباس ، عبرت عنها رضوى عاشور فى مناقشتها لدراسة محمد جمال باروت . .

وفى كتاب «أوراق لطيفة الزيات الشرسة والجميلة» الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، تشيد الكاتبة فوزية مهران بالكيفية التى تناولت بها لطيفة الزيات كتابة سيرتها ، وهى - فى نظر فوزية مهران - سيرة الفرد والمجتمع . وتضع يدها على الاستراتيچية التى استخدمتها لطيفة الزيات فى كتابة أوراقها ، ومنها تدفق الذكريات ، يوازيه الاحتفاء بالصيغة المستقبلية ، فالكتابة جاءت بشكل متنام ، ممثلاً فى امتداد تيار الوعى ، حيث يتم استدعاء الحدث ، ثم السير نحو الأمام ، ثم التوقف ، والعودة من جديد إلى الحدث لتأمله وتقليبه من كافة الجوانب . وقد ألمحت فوزية مهران إلى تقنيات أفادت منها لطيفة الزيات مثل : السينما والموسيقا . .

وفى دراسة بعنوان «جدل الكلام والصمت فى جماليات لطيفة الزيات »لأمينة رشيد ، تنطلق من فرضيةٍ وصفت كتاب الأوراق بالغموض ، وعدم الحديث عن حياتها الشخصية ؛ أى أن النص مليئ بالفجوات ولحظات الصمت ، وتحوّل دراسة أمينة رشيد هذه الانتقادات إلى إحدى جماليات الكتابة لدى لطيفة الزيات . وفى تقديرى أن هذه الدراسة تعد نواة أساسية لدراسة موسعة تشمل كل أعمال لطيفة الزيات الإبداعية ؛ فجدلية

الصمت والكلام تتجلى فى روايتها «صاحب البيت» ، فثمة مساحات من الصمت بين سامية وزوجها محمد ، فلا إفصاح عن مشاعرها بعد الاعتقال ، وسامية ذاتها بوصفها شخصية تمثل نموذجًا للصمت فهى قليلة البوح والكلام ، تكثر من استخدام المونولوج الداخلى ، فى إطار هذا الجدل بين ما تتمناه وما تحياه بالفعل ، وينكسر الحوار دائمًا بين الشخصيات : محمد وسامية ورفيق .

مما سبق ، يتضح أن غالبية الدراسات التى تناولت أعمال لطيفة الزيات - والتى أتيح لى الاطلاع عليها - زاوجت بين التحليل الأسلوبى والمحتوى ، وكان لكتابها «حملة تفتيش» حضورًا نقديًا مُلْفتًا . .

ويبقى سؤال : لماذا اخترت موضوع تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات ؟

هذا ما أحاول الإجابة عنه فى هذه الدراسة .

* * *

الأنواع الأدبية

إن مقولة النوع من أقدم قضايا الشعرية poetique على حد قول تودروف todorov . فمنذ القدم ، وحتى يومنا هذا ، فتح تعريف الأنواع ، وتعددها ، والعلاقات المشتركة بينها ، مجالاً

للنقاش [١٧] حول الأنواع الأدبية وجدواها ، و« أصبحت الأسئلة التى تتردد فى النظرية الأدبية المعاصرة : «مااللغة ؟ وما الأدب ؟ وما النوع الأدبى ؟ وما المؤلف ؟ إلخ . . ليس فى النظرية الأدبية المعاصرة سعىٌ نحو «تحديد» هذه المفاهيم ، بل هناك سعىٌ نحو خلخلة كل المفاهيم المستقرة دون طرح لبدائل «ثابتة» ؛ كأن النظرية الأدبية «أصبحت تعمل ضد نفسها» [١٨] . يؤكد رينيه ويلك أن نظرية الأنواع لم تعد تحتل مكانة الصَّدارة فى الدراسات الأدبية فى هذا القرن ، والسبب الواضح لذلك هو أن « التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتّاب عصرنا ؛ فالحدود بينها تُعْبَر باستمرار ، والأنواع تخلط أو تمزج ، والقديم منها يترك ، أو يحوّر ، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك »[١٩] . فمع الرومانسية نجد أن «مفهوم النوع الشعرى المحدد قد اختفى تقريبًا ، وغابت معه فكرة القواعد ، وأصبح كلُّ شاعر مُشرّعًا وقتيًا ، يطالب بالحرية قبل كل شىء ، ويوجه بعد ذلك هذه الحرية وفق مزاجه الخاص » [٢٠] .

ويناقش رشيد يحياوى جهود كل من كروتشه وبلانشو وبارت ، وهم الكتاب الثلاثة الذين ناقشوا نظرية الأنواع ، وتوصلوا – فى النهاية – إلى نفيها . كروتشه يقر بوجود أنواع أدبية ، ويربط بين دراسة الأنواع ، وتبسيط الدراسة الأدبية ، كما

يقدم توجيهًا سيصبح - فما بعد - من أسس نظرية الأنواع ؛ « أن تكون وصفية إحصائية وليست تعقيدية إلزامية » [٢١] . ويخطو بلانشو خطوة أبعد من كروتشه حين يرفض الأنواع الأدبية ، ويصل الرفض لديه إلى مفهوم الأدب وغايته ؛ فالأدب عنده يسير نحو غايته التى هى التلاشى »[٢٢] ، أما اجتهادات بارت فهى ترى أن نظرية النص لم تظفر باهتمام كبير داخل النظرية المعرفية ؛ «ولكنه يؤكد - فى الوقت نفسه - أن هذه النظرية تستمد قوتها ومعناها التاريخى من تموضعها اللامناسب بالنسبة للعلوم التقليدية للأثر ؛ تلك العلوم التى كانت - ولا تزال - علومًا للشكل والمضمون » [٢٣] .

يلخص إيجلتون أطروحات كتاب ما بعد البنيوية ، فيقول : « إن النص القابل للكتابة ، عادة ما يكون نصًا حداثيًا ، ليس له معنى محدد ولا مدلولات مستقرة ، لكنه متعدد ومشتت ، نسيج لا يستنفد ، أو مجرد من الدلالات ، نسيج محبوك من الشفرات ، ونتف الشفرات مع ما أنتج من ملفوظات سابقة عليه أو متزامنة أو مختلفة » [٢٤] . ويذهب بول ريكور إلى وجود علاقة بين الكتابة والكلام ، وحتى يتم فك شفرة هذه العلاقة فإن «الكلام هو إنجاز اللغة ضمن حدث خطابى ؛ فالنص بمقتضى هذه المعادلة ، وقياسًا عليها : أداء لسانى ، وإنجاز لغوى يقوم به فرد معين » [٢٥] .

ويتفق بول ريكور مع رولان بارت فى تأكيده لموت المؤلف.. ففى معرض حديثه عن علاقة الكتابة بالعبارة المنطوقة يقول : «أحب أن أقول فى بعض المرات إن قراءة كتاب ما تعنى أن كاتبه قد مات مسبقًا ، وبالفعل ، عندما يموت الكاتب فإن العلاقة مع الكتاب تصبح كاملة ، وسليمة أيضًا ، وإذا لم يعد بإمكان الكاتب أن يجيب ، فلن يبقى له سوى أن يقرأ كتابه»[٢٦] . ويتوقف عبد الفتاح كليطو عند مفارقة مؤداها ؛ أن البنيويين وأحفادهم ممن رفضوا مفهوم النوع ، وأحلوا مكانه مفهوم « النص » لم يتوصلوا إلى مفهوم ، أو تعريف بنيوى للنص الأدبى ! هناك طبعًا تعريفات عدة ، لكنها لا تشمل إلا قسمًا فى الأدب وتبقى عاجزة عن الإحاطة بأقسام أخرى» [٢٧] .

ولا ينفى محمد جمال باروت أن نظرية الأجناس الأدبية - بمعناها الحديث - تواجه اليوم أصعب مآزقها ، كما تتهم بالقصور والمحدودية والتقليدية ؛ فالشعرية - بمفاهيمها - قابلة للتطبيق على الرواية والقصة القصيرة فى آن معًا . إنهما من منظور نظرية الأجناس الأدبية جنسان أدبيان مختلفان ، بل متعارضان »[٢٨] وفى نهاية عرضه السريع لما أنجزه نقاد ما بعد البنيوية ، ينتهى رامان سلدن إلى القول بفشلهم ، ذلك إنهم «يطلقون النص ليعمل ضد نفسه ، ويرفضون إجباره على أن يعنى شيئًا جازمًا ، ولكن رغبتهم فى مقاومة الجزم - كما

يعترفون فى أحيان كثيرة - محكوم عليها بالفشل ؛ لأنهم لا يمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئًا ، إلاّ إذا لم يقولوا شيئًا ، وهذا العرض لوجهات نظرهم هو - فى حد ذاته - دليل ضمنى على فشلهم [٢٩] .

النقد الحديث إذن يحاول - جاهدًا - «إبعاد نظرية النوع ، مستبدلاً بها مصطلحات من قبيل «النص» والكاتبة تتجنب التصنيفات النوعية عمدًا . أما المبررات التى تقف وراء ذلك ؛ فهى الاجتهاد فى إلغاء الهيراركيات التى تنتجها «الأنواع» ، وتجنب الثبات المزعوم للأنواع والسلطة الاجتماعية ، فضلاً عن السلطة الأدبية التى تمارس مثل هذه القيود ، ورفض العناصر الاجتماعية والذاتية فى التصنيف » [٣٠] .

مع ذلك ، فإن النوع يظل له وجوده ، مهما تحاول النظريات الحديثة زعزعة مكانته . إنّ مفهوم النوع ، وعدد الأنواع ، أمر كان - ولا يزال - محل خلاف دائم ؛ فتعريف النوع يتم وفقًا لشكله الخارجى أحيانًا . . الطول - القصر - العروض ، فى حين أنَّ نظريات الأنواع تتخذ من ثلاثية الملحمى والدرامى والغنائى موضوعًا لها ، مستندة إلى أفلاطون وأرسطو. لكن التصنيف الذى جاء به أفلاطون للأنواع ، لا يختلف عن التصنيف الذى سيأتى به أرسطو . . إذ إن الاختلاف يكمن فى مفهوم النوع ، وطبيعته ، عند كل من أفلاطون وأرسطو . .

لكن دراستنا لا تغفل النوع الأدبى .. فمن وجوده تستمد الدراسة منطلقها ، فمهما تبلغ محاولات الكتابة الانفلات من التأطير النوعى ، فإنها تظل تدور فى فلك النوع ، ليس بمفهومه الكلاسيكى ، وإنما بالمفهوم الذى تطرحه النظريات الحديثة للنوع . والتى تتعامل مع النوع الأدبى باعتباره مفهومًا مرنًا ومفتوحًا ، يسمح بالتعدد والتداخل ، أو أنه مفهوم يطور نفسه مع الزمن ؛ إنه مفهوم انعكاسى كما يقول روجرز : «أى إنه يستخدم فى تفسير الأعمال الجديدة ، ويضاف إليه مع كل استخدام جديد عناصر جديدة ، بحيث يظل مفهومًا متطورًا على الدوام » [(٣١)] .

مع ذلك ، فقد ناقش العديد من النقاد من أمثال رالف كوهين Ralph kohen فى مقالته « هل توجد أنواع ما بعد حداثية » نقاد ما بعد الحداثة ، خاصة جوناثان كللر Culler ونموذجه الحداثى الافتراضى القائل بأن النوع مجموعة من التوقعات بين القارئ والنص » [(٣٢)] . وفى نهاية المقال يؤكد رالف كوهين على وجوب الرجوع إلى البيئة الاجتماعية المشكلة لتلك الأنواع ، وتكون - فى الوقت نفسه - جزءًا منها ؛ حينئذ ستساعدنا دراسة النوع فى ربط المؤسسات والاقتصاديات بإنتاج النصوص إذا سعينا إلى فهم تكرار أنواع معينة من الكتابة عبر التاريخ ، ورفض أو تجنب أنواع أخرى » [(٣٣)] .

ويقول فولر - وهو واحد من المتحمسين لأهمية النوع الأدبى - فى نهاية كتابه «أنواع الأدب» : «لقد تحدث بعض النقاد الممتازين عن الأدب نفسه كما لو كان يتجه بعيدًا عن النوع ، لكن هذه - فى أحسن الأحوال - طريقة مضللة ، وكتابى هذا ينصرف فى مجمله إلى توضيح إنه فى الوقت الذى قد يبتعد فيه الأدب عن الأنواع القديمة ، لا يمكن أن يبتعد عن النوع كل الابتعاد ، ويظل أدبًا . فهو - فى هذه الحالة - لن يتواصل مع القراء ، ولن يمارس تأثيره على القيم الموجودة » [٣٤] . ويتجه تودروف فى مقالته « الأنواع الأدبية » إلى عرض ثلاث مشكلات يجدها مرتبطة بالنوع الأدبى ؛ وهى فرضية الاطراد بوصفها سمةً من سمات النوع ؛ فإن هذه الحقيقة العلمية العامة لا تنطبق على دراسة الأنواع حسب ، بل تنطبق أيضًا على دراسة أعمال كاملة لكاتب ما ، وترتبط المشكلة الثانية بالمشكلة الأولى حين يطرح سؤال عن عدد الأنواع : هل هو محدد ، أو أنها غير محددة العدد ؟ فى حين تختص المشكلة الثالثة ، المرتبطة بالنوع ، بجماليات النوع [٣٥] .

* * *

النوع / الجنس :

تشير كتابات بعض الباحثين والنقاد إلى استخدام مصطلحى : الجنس والنوع مترادفين ؛ وقد يؤدى ذلك إلى وقوع خلط ولبس

خاصة أن بعض هذه الكتابات لم تحدد مدلول كلمتى : الجنس والنوع ؛ فالجنس يأتى - فى أحيان كثيرة - دالاً على النوع فى عمومه ، وفى أحيان أخرى تذكر الخصائصُ البنائيةُ للأجناس بوصفها محددًا واضحًا ؛ فتودروف فى مقالة «الأجناس الأدبية» يبين بروز ما اصطلح عليه بـ «علم الأدب» المرتبط باتجاه الشعرية ، وإعادة النظر فيما التصق بالجنس ، النمط ، التخييل ، التراجيديا ، من تعريفات مغلوطة [٣٦] .

لقد طال النقاش والجدل بين مصطلح الأجناس والنوع ؛ غير أن الجنس تمتع بالحيوية منذ أن اختاره داروين فى دراسته لتطور الكائنات الحية [٣٧] . وطرح كل من چان مارى شافر وكارل فيتور علاقة الجنس الأدبى بوصفه مصطلحًا قادرًا على تحديد وتعيين معيار جوهرى ومثالى لتعريف النوع الأدبى ، فى الوقت الذى يربط فيه فيتور هذا المصطلح بما أطلق عليه : التدهور للأجناس الأدبية فى عصرنا الحديث » [٣٨] .

سيظل لمقولة داروين بالتطور بين الكائنات الحية الأثر الأكبر فيما كان يعتقده بعض الباحثين من أن النوع الأدبى يتطور مع الزمن إلى الأفضل ، وأن هذا التطور يجب أن تتولاه الرعاية ، فى حين يرى عبد المنعم تليمة أن التطور معناه التغير ، لكن التقدم يحمل التغير إلى الأفضل ؛ إن تغيّر الواقع - فى مجمله - تاريخيًا ، تطور نحو الأفضل ؛ أى تقدم ، لكن تغير نموذج الواقع فى الفن

تطور لا يعنى تقدمًا ، وبطبيعة الحال ، فإن تغير الواقع والتقدم الإنسانى عامة قد أثر تأثيرًا عميقًا فى مجرى التطور الفنى» [٣٩] .

وإذا كانت المفاضلة بين الأنواع غير مقبولة ، ما دمنا قد احتكمنا إلى الموضوعية ، ولم نسلم أنفسنا إلى ذائقتنا المزاجية ، فإن لكل نوع أدبى جمالياته المؤثرة الخاصة به وحده ، مع ذلك فهناك الانزياح الذى يعتمد على تصور جمالى ركيزته الأولى الخرق اللغوى ، كما هى الحال بالنسبة لجمالية الشعر التى صارت معيارًا ونموذجًا على حساب جمالية الرواية والتى تراجعت لمرتبة تالية» [٤٠] .

يحاول عبد الملك مرتاض حسم العلاقة بين الجنس والنوع ، معربًا عن الاختلاف القائم بين كل من الجنس والنوع : «الجنس يختلف عن النوع ؛ لأن الجنس يكون شاملاً لنفسه شمولاً مطلقًا . أما النوع فيكون شاملاً لجزء من الجنس ، فالشعر جنس ، ولكن الأرجوزة نوع ، مثلها مثل المنظومة التعليمية وقصيدة الهجاء» [٤١] . ومن هنا يتفق مع داروين فى تحديده للجنس باعتباره الوحدة الأكثر اتساعًا التى ينضوى تحتها النوع ، على أنه فرع أو مجموعة فروع .

يشير رشيد يحياوى إلى العلاقة بين كلمة Gendre الفرنسية وكلمة Kind الإنجليزية ، وفى معجم المصطلحات الأدبية الإنجليزى ، نجد تعريفًا لـ Gendre كالتالى : «مصطلح فرنسى

يدل على نوع ونمط type أو طبقة أدبية» [٤٢] .

الملاحظ أن التعريف يساوى بين كلمة جنس وكلمتى : نوع ونمط ، فيكاد المصطلح يرادف بين الكلمتين السابقتين ، فى حين يحدد تعريف آخر العلاقة بين عدة مصطلحات ومصطلح جنس ، حيث يدخل كلمات من قبيل : نويع ، وضرب ، وصنف وأسلوب ، طريقة لتتساوى مع الكلمة : جنس [٤٣] . . لكن نظريات النوع الحديثة لا تنظر إلى الأنواع باعتبارها أصنافًا classes ، بل تنظر إليها باعتبارها أنماطًا types مرنة ، وهو ما يقول به هيرش : «النمط يمكن تقديمه فى عمل مفرد ومتميز ، فأى نمط فى تجلياته الحديثة ، تضاف إليه سمات جديدة . وبهذه الطريقة يتطور النوع الأدبى مع الوقت ، لدرجة أن حدوده لا يمكن رسمها عن طريق أى منظومة ، واحدة من السمات المخصوصة ، كتلك التى تحدد الصنف » [٤٤] . ويخرج خيرى دومة بنتيجة تتفق مع كل من فولر وهيرش ؛ فالنوع عنده «نمط ، مرن ، وقابل للتطور ، أو قل إنه متطور بطبيعته ، وليس مجرد » صنف ثابت ، وهو أيضًا نمط قابل للتماس والتفاعل مع الأنماط الأخرى » [٤٥] .

ويربط عبد المنعم تليمة تطور النوع الأدبى بتطور المجتمع : « إن المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية وتطورها وفنائها فى غيرها ، أو انقراضها ، مؤسسٌ على تطور المجتمعات نفسها ،

بمعنى أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسّد علاقاتها الجمالية بالعالم» (٤٦) ، لكن عبد المنعم تليمة كان له احترازان ، نفى فى **أولهما** التطابق الأولى بين النوع الأدبى والنظام الاجتماعى ، وأكد فى **الثانى** مبدأ خصوصية الفن واستقلال التطور الفنى »(٤٧) .

وإذا كان كل النقاد على وعى بما يطرأ على النوع الأدبى من تغيّر ، وانقلاب أحيانًا ، فإن البعض جعل من التغيّر سمة مميزة للنوع ، باعتباره جزءًا من نسق أكبر للتغير والتطور الثقافى . ذلك ما يطالعنا فى كتابات الماركسيين والتاريخيين والفرويديين . وثمة نقاد آخرون يمثلهم الشكلانيون والبنيويون ، عنوا بالبحث عن بعدٍ ثابت فى النوع الأدبى ؛ فاقتربوا من الحقائق العلمية « فقد كان حلمهم هو العثور على اصطلاحات تتمتع بمصداقية أبدية ، بحيث يقترب عملهم – كما تصوروا – من العلم ، ومن ثم فقد أهملوا – بطريقة ما – البعد المتغير من النوع ، وركزوا على البعد الثابت » (٤٨) .

فى كتاب « حول المنهج الشكلى فى علم الأدب» ينطلق مدفديف من الفكرة التى أعلن عنها باختين : « إن كل نص منطوق أو مكتوب لا يمكن فهمه إلاَّ على أنه رد فعل لنصوص أخرى» ، فمدفديف يؤمن بأن الأجناس الأدبية يجب أن يضعها عالم الاجتماع داخل سياق حوارى ، أو اتصالى .

وحسب رأيه فإن هذا السياق المليئ بالصراعات والحوارات

الجدلية بين الأيديولوچية ، ويكتسب كل جنس وظيفة اجتماعية خاصة ، يتفاعل مع مصالح جماعية تتجلى فى عملية الاتصال »[٤٩] ؛ أى أن التطور يلازم النوع منذ اللحظة التاريخية التى ينشأ فيها ، فإذا كان ذلك تجسيدًا لمصالح جماعة ما ، فإنه - فى الوقت نفسه - يتعارض مع مصالح جماعات أخرى .

اعتبر مدفديف الأجناس أشكالاً تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى . وفى موضع آخر يكتب مدفديف يقول : « الجنس هو إذن مجموع المناهج لتوجه جماعى فى الواقع ؛ توجه يستهدف الكلية . . فالبويطيقا الحقيقية للأجناس لا يمكن إلا أن تكون علم اجتماع الأجناس »[٥٠] .

ويلخص كوهلر احتمالات التغير التى يمكن أن تحدثها التغيرات الاجتماعية فى نظام الأجناس ، فى أربع نقاط :

١- تزداد قدرة الأنواع الفردية ، مما يسمح لها - فى الأقل - جزئيًا ، بملء وظائف الأنواع التى تسقط فى طى الإهمال ، أو تتفاعل مع الأوضاع . .

٢- يتكون نوع جديد يتفق شكله وموضوعاته مع تطلعات جماعة اجتماعية جديدة ، أو مع وضع جديد لجماعة كانت موجودة وتسعى للتحرر . .

٣- لا يمكن لأشكال هجينة [مثل :التراچيكوميديا] أن تظهر فى فترة انتقالية . .

٤- يمكن دحض النظام بأكمله مثلما حدث مع بداية عصر النهضة [٥١] .

فى القرن الثامن عشر ، انقسمت الكوميديا إلى كوميديا خالصة وتراچيوكوميديا ، تولد عنها المسرح الحديث . . وفى بداية القرن التاسع عشر ، يبرز نوع جديد من القصيدة الغنائية ، أو الرومانتيكية [البيرونية] على أنقاض القصيدة الملحمية والوصفية المنتشرة فى القرن الثامن عشر» [٥٢] . ويشير توما شفسكى إلى أن تفكك النوع الأدبى ، مرجعه إلى أن : الأنساق المستقلة بذاتها التى لا تشكل نظامًا ، يمكن أن تجد مركزًا موحَّدًا ؛ أى نسقًا جديدًا يوحد فيما بينها ، ويجمعها ضمن نظام واحد . . وهذا النسق الموحد يمكن أن يصبح الملمح الذى ينظم حول ذاته النوع الجديد» [٥٣] .

* * *

تفاعل الأنواع

تفاعل الأنواع من المصطلحات التى لا يزال الاهتمام بها يأخذ طريقه ، فقد سبقته مصطلحات أخرى مثل : تداخل الأنواع ، والكتابة عبر النوعية ، ووحدة الفنون . وهذا البحث يعنى فى المقام الأول بدراسة ظاهرة التفاعل بين الأنواع فى أدب لطيفة الزيات :

التفاعل فى اللغة

التفاعل الكيماوى [ك] : تأثير متبادل بين مادتين أو أكثر ؛ فينتج منه تغيّر فى طبيعة الأجسام الكيماوية ، كتفاعل الأوكسچين والهيدروچين المؤدى إلى «الماء» ، فمن التفاعل الكيماوى تنتج مادة جديدة لها خواص تختلف عن المادتين المكونتين لها ، ومع الحدث (*) : تأثر به ، أثار الحدث مشاعره فدفعه إلى سلوك ما «تفاعل مع الأحداث الأخيرة» (٥٤).

وإذا كانت العلوم اللغوية أول من تنبه إلى مفهوم التداخل ، واستخدمته فى دراستها للتداخل بين أنساق لغات مختلفة ، فإن المصطلح أكثر ما استخدم فى الثقافات ؛ أى رصد آليات الاستقبال بهدف تحويلها إلى آليات واعية تعى وظيفتها فى الإنتاج الواعى الخلاق . وهنا يكون التفاعل بين ما هو وافد بعد معرفة القوى المنتجة للذات المستقبلة [بكسر الباء وفتحها فى آن] تفاعل من هذا المنظور هو الجانب المقابل للتداخل . فإذا كان التداخل هو الجانب السلبى ، فإن التفاعل هو الجانب الإيجابى . وفى عملية الاستقبال ، لابد أن يكون الكاتب واعيًا ومدركًا لما سيضيفه هذا التفاعل إلى عمله الإبداعى . . هذه الإضافة الواعية ، كيف يتم رصدها ؟ وإلى أى مدى سيسمح

(*) أى تفاعل مع الحدث .

بإنتاج ما هو جديد ؟ بعبارة أخرى : هل سيقدم التفاعل نوعًا جديدًا ، أو أنه سيقف عند مرحلة وسطى ، لم تتبلور بعد فى تشكيل يتجلى معبرًا عن ذاته باعتباره نوعًا جديدًا [٥٥] . مما سبق ، يتضح أن مفهوم التفاعل تجاوز الدراسة اللغوية إلى «دراسة أشكال التداخل الحضارى » [٥٦] .

* * *

السيرة الذاتية

لعبت السيرة الذاتية دورًا فى إنعاش الرواية العربية منذ رواية « علم الدين » لعلى مبارك ، وصولاً بـ «أصداء السيرة الذاتية » - آخر ما كتبه نجيب محفوظ حتى الآن [٥٧] . وفى معرض حديثه عن هذا الدور ، يجمع أحمد درويش بين الرواية والسيرة الذاتية وكأنهما جنس أدبى واحد ، فهل يمكن أن نعد ثلاثية نجيب محفوظ - على سبيل المثال - سيرة ذاتية ، نطمئن إلى وضعها بجانب «الأيام» لطه حسين ، أو « عودة الروح » للحكيم ، أو «سارة» للعقاد ؟ فالثلاثية - فى تقديرى - تبعد كثيرًا عن فن السيرة الذاتية ، مع أنه لا يمكن إغفال بعض جوانب السيرة الذاتية بها ، حيث اعترف محفوظ : «أنا كمال عبد الجواد فى الثلاثية » [٥٨] .

وإذا كانت الرواية العربية قد أفادت من السيرة الذاتية ، فإننا لا يمكن أن ننكرها باعتبارها فنًا أوروبيًا يرجع إلى العصر اليونانى ؛ فقد استخدمت كلمتا الترجمة والسيرة الذاتية بوصفهما اصطلاحين يعبران عن معنى واحد ، ويعنيان تحديدًا هذا النوع من الكتابة الذى يروى فيه المؤلف حياته بقلمه . لذلك أطلق الغربيون عليها مصطلحًا مكونًا من ثلاثة مقاطع Auto Biographie[٥٩] ؛ فهى Bios بمعنى: الحياة ، Graphein : أى الكتابة ، وAuto بمعنى: ذاتى . ويلتقى كل من عبد الرحمن

بدوى وفرانز روزينتال فى نفى معرفة العرب بالتراجم ، أو السيرة ، بالشكل المعروف للغرب ، فيما عدا السيرة النبوية . وقد أرجعا هذا ؛ لأن «العرب شأنهم شأن الساميين ، لم يدركوا الوحدة الكلية بين الأشياء ، وإحساسهم بالشخصية يعتوره الغموض والاضطراب » (٦٠) . ونحن لا نسلم برأى كل من بدوى وروزينتال فى إطلاقه ؛ «فقد عرفت العرب فى الجاهلية كتابات عبرت عن الذات ، وجاء الإسلام فأعلى من شأن السيرة»(٦١) . وكثر التعبير عن الذات أثناء تلك الفترة من الدعوة ، والشواهد على ذلك كثيرة ، فى ثنايا كتب السيرة والمغازى والطبقات والحديث (٦٢) .

ويذهب موريس جانجى فى رده على الرأى السابق ، إلى أن السيرة الذاتية ظاهرة عرفتها شعوب العالم منذ القدم فى صورها النثرية الثلاث : « اليوميات » ، «المذكرات» «الاعترافات» ، إضافة إلى أن هناك فروقًا بين المفهوم الغربى للسيرة الذاتية ، ومفهومها العربى ، وصور التعبير الأخرى عن الذات . نضيف إلى ما سبق أن فن السيرة فى العربية بدأت مسيرته على استحياء مع أوائل من كتبوا فى القرن العشرين : أحمد ضيف فى «منصور» ، وفكرى أباظة فى «الضاحك الباكى» ، وطه حسين فى «الأيام» ، وزكى نجيب محمود فى «قصة نفس» ، وتوفيق الحكيم فى «سجن العمر»(٦٣) .

يتبنى بعض النقاد الرأى القائل بأن الرواية العربية خرجت من معطف التجارب الذاتية (٦٤) بما تحمله تلك الروايات داخل نسيجها السردى من وقائع وأحداث وتاريخ شخصيات ، إضافة إلى ما هو متخيل . . أى أن الرواية العربية سارت - منذ نشأتها - على ساقين ؛ **الأولى**: تتمثل فى التجارب الذاتية . فى حين شكل المتخيل **الساق الثانية** ، لكن هذا العالم المجازى لم يتقبل - أحيانًا - كل أجزاء تلك المادة ، فظهرت أفكار الروائى على لسان الراوى ، بما يشكل نوعًا من السرد الكثيف الذى يفصل - نسبيًا - بين الراوى وما يروى ، وظهر الراوى بوصفه قناعًا للروائى ، لكنه قناع يفضح أكثر مما يخفى . .

علينا الآن أن نحدد ماهية السيرة الذاتية ، ونقف عند حدودها ؛ وهى حدود تتاخم التراجم ، وتتماس مع المذكرات واليوميات . .

أمَّا السيرة الذاتية عند مصطفى سويف فتختلف عما سبق فى أنها تحمل فى طياتها وظيفة ؛ فهى «اعتراف مدروس أو اعتراف للنشر ، أو لنقل «إنها التاريخ الشخصى المعترف به من صاحبه ، ولا يعنى ذلك أبدًا الحقيقة » (٦٥) . يضعنا مصطفى سويف أمام إشكالية تثيرها السيرة الذاتية ، ألا وهى مدى حرية الكاتب فى اختيار الوقائع ، والأحداث الحقيقية التى مرت به ؛ فالمتوقع - فعلاً - أن يختار الكاتب من بين وقائع الحياة الكثيرة ، فلا يعقل

- مثلاً - وليس مطلوبًا منه ؛ أى كاتب السيرة الذاتية ، أن يسرد وقائع حياته منذ الميلاد ، إلى نقطة يرى أنها تعبر عن مرحلة حياته «فإذا كان الاختيار أمرًا لابد منه ، وهو كذلك بالفعل ، فعلينا أن نحسن اختيار ما يمثل التوجه العام لهذه الأحداث ، وأن يأتى ما نختاره مسندًا لا متضاربًا ولا متنافرًا» [٦٦] .

ويضم بيرسى لوبوك السيرة إلى الأدب «فهى كيان أدبى متمرد ، بل دائم التمرد على الأشكال والقواعد الأدبية ، وهى صعبة المراس ، وغير منطقية »[٦٧] . والذى لا شك فيه أن تمردها وعدم منطقيتها وانتهاكها الدائم والمتكرر سواء أكان ذلك متعمدًا أم غير متعمد ؛ فإنه يضفى عليها سحرًا وجذبًا لذائقة القارئ بما تبثُّه فى نفسه من تشويق ، وبما تحمل من تحليق فى أجواء متعددة وغريبة عليه ، إضافة إلى وظيفتها التعويضية ، فتخفف عن القارئ ما هو مخبوء داخل نفسه ، رافضًا البوح عنه ، على الرغم من أن لديه رغبة جامحة فى إلقاء هذا العبء النفسى عن كاهله ، لكن شجاعته تخونه غالبًا ، فلا يجد من يقوم بهذه المهمة خير قيام إلا كاتب السيرة ، يقوم - عوضًا عنه - بإنجاز هذه المهمة [٦٨] .

ولعل هذا الأمر يكشف لنا عن مدى انتشار كتب السيرة والاعترافات بين القراء . ويقول أندريه موروا : « إن فن التراجم والسيرة قد شاع ، حتى قبل كتابة روسو لاعترافاته التى تعد

بمثابة البذرة، أو النواة الأولى لأدب السيرة الذاتية ، فى ثوب جديد أخرجه من عباءة الاعتراف الكنسى الطقسى ، منذ أن قدم القديس أوغسطين كتابه فى القرن الرابع الميلادى»[٦٩] . لكن السيرة باعتبارها فنًّا قائمًا بذاته ، لما له من خصوصية وتفرد ، عرفته الآداب الغربية خلال النصف الأخير من القرن السادس عشر على يد ميشيل دى فونتين ، وهى فترة شهدت تحولاً تاريخيًّا ممثلاً فى الانتقال من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، وما تابع ذلك من تحولات ذات تأثير عميق على البنية المجتمعية الأوروبية ، فعلى يد فونتين صارت السيرة الذاتية فنًّا له خصوصية لما أعطاه لهذا الفن من أبعاد لم تكن معهودة من قبل ، حيث تميزت كتاباته بالصدق فى وصف نفسه ؛ هادفًا من وراء ذلك إلى تعرية الذات وصولاً لمعرفة الطبيعة الإنسانية »[٧٠] .

السيرة الذاتية لا تعرى كاتبها فقط ، بل تعرّى عملية الكتابة ذاتها ؛ تنزع القناع عنها وتفضح سترها . ثمة وظائف أخرى على كاتب السيرة الذاتية مراعاتها بخلاف تعرية حياته ، فيستطيع كاتب السيرة واقعيًّا كان أم خياليًّا ، أن يكتب من جديد ما رآه أو سمعه بنفسه أو بالتنويه المحسوس أو المخمن ،أو الإخبار بما سمع أو بما رأى هو أو غيره ، وبخلاف القاص الخفى الذى يكتب بضمير الغائب ، فإنه ليس عينًا أو أذنا فى كل ركن»[٧١] . كاتب السيرة إذن هو شاهد على العصر بما ينفى كونها « سجلاً

من سجلات الدفتر خانة » [٧٢] . وتلتقى هذه الوظيفة مع المكون الرابع للسيرة الذى سماه مصطفى سويف :« **الأنوار الكاشفة** » ، وهو مصطلح نقله مصطفى سويف من مجال البحوث النفسية إلى مجال السيرة الذاتية . . ففى هذا النقل فائدة هى : الالتقاء فى الذاكرة بين ما هو اجتماعى عام وما هو شخصى، وتؤدى الأنوار الكاشفة وظيفة استيعابية للذكريات المتوهجة ، متعلقة بأحداث شخصية تكونت بفعل أحداث اجتماعية ، قومية أو دولية ؛ فالسيرة الذاتية تتغذى وتنمو مع أحداث تاريخية واجتماعية يمر بها المجتمع الذى ينتمى إليه كاتب السيرة الذاتية ؛ فالسيرة هنا تقترب من الشهادة . .

ويلحظ أحمد درويش أن انتشار المذكرات واليوميات والسير الذاتية يتزايد فى فترات « الاضطراب السياسى ، ومع وجود تمفصلات تاريخية حادة ، تحدث نوعًا من الجدل السياسى ، يعبر عنه أصحاب المصالح والمصالح المضادة ، فى شكل سير ومذكرات» [٧٣] . وهو هنا يتفق مع أسباب ظهور السيرة الذاتية فى أوروبا ، فإذا كان أبسط تعريف للسيرة أنها حكاية شخص ما ، فهى إذن نوع أدبى ، كما يرى بارت فى كل الأنواع حكاية كامنة فى الأسطورة ، والخرافة ، والقصة ، والرواية ، والملحمة ، والتاريخ ، والمأساة ، والملهاة والمشهد الصامت[٧٤] . أما ميلان كونديرا فيؤكد على وجود فارق

جوهرى بين الرواية والسيرة والمذكرات . والفارق يكمن فى «دقة وحدة الحقائق الواقعية التى تكشفها ، فى حين تستمد الرواية قيمتها من الكشف عن الاحتمالات السابقة غير المرئية للوجود ذاته»[٧٥] .. فالرواية تعنى عمومًا بما هو مشترك بين البشر ، ولا ينفى ذلك وجود الروائى ، فمع أنه يخلق الشخصيات من محض الخيال ، إلا أنها تصاغ من مشاعر تتشابك مع بعضها البعض «إنها كتروس الآلة» [٧٦] يجيد الروائى تبطينها وإلباسها ، لتبدو لنا فى صورة آدمية ، ونجاحه فى هذه العملية متوقف على مدى ما يقتطعه من حياته ذاتها وتحويله لصالح الخيال ، وعليه أن يخبىء المفاتيح التى يمكن أن تسهل تتبع تلك الشخصيات »[٧٧] ؛ حتى لا يصل القارئ إلى أصل هذه الشخصيات ، وما يقصد بالواقع ذاته ، لكن الأمر قد لا يسير كما يريد الكاتب له ، فثمة من يبحث عن شذرات حياتية تلتمع فى الشخصيات الروائية تصير مشجعة على مواصلة البحث ، وتبعث على الدهشة لدى أولئك المهمومين باكتشاف بعض شظايا حياة الراوى ، خاصة تلك الجوانبَ غير المعروفة لديهم . مثل هذا المسلك يبعدنا عن المعنى الكلى لفن الرواية[٧٨] .

ما علاقة الكاتب فى السيرة الذاتية بالراوى ؟ هل لابد من أن يتطابقا ؛ أى يتحدث الراوى بلسان الكاتب ؟ وإلى أى حد يتمتع الراوى بالحرية فى السرد ؟ ..

إن هذا يجرنا إلى الحديث عن قضية الصدق والصراحة فى ذكر الوقائع والأحداث . .

بمعنى آخر : هل يقترب كاتب السيرة من المؤرخ ، بحيث يلتزم بالأمانة فى سرد الوقائع ؟

يفرق جابر عصفور بين وعى المؤرخ ووعى كاتب السيرة ، على أساس اعتماد الأول على تيقظ الحس النقدى ، فى حين أن كاتب السيرة يكون وعيه منفتحًا على طبقات لا شعوره الخاص[(٧٩)] ؛ فالسيرة تقع فى منطقة وسطى بين التاريخ والفن ؛ فهى نوع من التاريخ الفردى الذى يتصل بالتاريخ العام فى منطقة التماس التى تتجاوب فيها ألوان الكتابة التى تعتمد على التأويل الذاتى فى آلياتها الخاصة »[(٨٠)] . وهو لا يعنى مطلقًا انقطاع السيرة عن المتخيل fiction . ومن هنا تقترب من الفن السردى ؛ فإذا سارت السيرة نحو الفن السردى ، فسينشأ لدينا نوع جديد هو ؛ رواية السيرة الذاتية . ويتفق كل من جابر عصفور و يمنى العيد فى لجوء الكاتب العربى لكتابة رواية السيرة الذاتية ، نظرًا لاتساع المسكوت عنه الذى تحدده يمنى فى ثلاثة أمور : الجنس والدين والسياسة . ويرجعه جابر عصفور إلى ضغط الحياة المعاصرة بتعقيدها البالغ الذى يدفع الذات إلى مراجعة علاقاتها بالعالم ، وعلاقاتها بنفسها »[(٨١)] .

نضيف إلى ذلك الرقابة الداخلية التى تفصح عن وجود رقابة

خارجية . لكن رواية السيرة الذاتية تعد الجنس المرن فى حدوده ، لا يعرف الانغلاق ، بل لا يكف عن تقبل الجديد المختلف والمغاير» [٨٢] . هذه المرونة التى يتحدث عنها جابر عصفور تجعله يدرج تحت هذا النوع كلاً من : المذكرات ، والذكريات ، والاعترافات ، واليوميات ، والحوليات ، والتداعيات ، والانطباعات ، فضلاً عن كتابة الرحلات ، والمشاهدات ، والشهادات وغيرها من أوراق العمر ، أو حصاد السنين ، أو البحث عن الزمن ، أو حتى استعادة بعض الأحداث على مقهى الحياة [٨٣] . وإذا كانت رواية السيرة لا يمكنها استيعاب مثل هذا التنوع فى الكتابة ، فإن ذلك لا يحدث إلاّ مع الذات الحاضرة حضورًا فعالاً ، من خلال الكشف عن مكنونها ، ومدى مساحة التأمل ، ومساءلتها لنفسها . وإذا كان ذلك كذلك فإننا نكون مطمئنين حينما نخرج كتابة الرحلات والمشاهدات من أدب السيرة الذاتية ، الروائية ، القائم - أساسًا - على الاعتراف والكشف والمساءلة . . هذا التفرد هو الخاص الذى ينكشف بواسطة العام ، والجزء الذى يقود إلى الكل .

ويتساءل عبد الفتاح كليطو عن معنى الصدق والصراحة فى دراسة النصوص الأدبية عامة ، والسيرة الذاتية خاصة ، فبعد ما توطدت فلسفة الوعى المغلوط « هل يمكن أن نصدق المؤلف حتى لو أقسم بأغلظ الأيمان إنه صادق ، حتى لو اعتقد جازمًا إنه

صريح ، فإنه لن يصادف إلا الريبة والشك ؛ فكل منا كاذب ، تكلم أو خلد إلى الصمت » [٨٤] . ويؤكد ذلك ما جاء فى شهادة ميخائيل نعيمة : «الأديب ما هو إلا خادع ومخدوع ، حينما يتحدث عن نفسه ساعة مرت من عمره . إنك لن تحكى منها ولا بعض بعضها ، فكيف بك تروى حكاية سبعين سنة »[٨٥] فى رواية السيرة الذاتية ، ينصب التأكيد على الذات - والتعبير لجابر عصفور - فهى «الفاعل والمفعول» . فحينما تنطوى الرواية على حياة كاتبها أو بعضها أو كلها ، تصبح كاشفة عن دلالة إنسانية عامة ، بواسطة التجسيد العينى لأحوال هذه الحياة فى تفردها الشخصى . . هذا التفرد هو الخاص الذى ينكشف بواسطة العام ، والجزئى الذى يقود إلى كلى » [٨٦] .

* * *

الحلقة القصصية / الرواية :

منذ ظهور شكل الحلقة القصصية ، توالت التسميات عليها . فهذا مصطلح دالاس ليمون الهجين Ravelleنحت من الرواية Roman دلالة على شكل المتتالية القصصية ، مع الإيحاء بوجود بُعد سردى . وثمة مصطلح : «مجمع القصة القصيرة » الذى تبناه چوزيف ريد ، إضافة إلى مصطلح چول سيلفرمان « توليفة القصص القصيرة» Short Story Compound .

ولعل شيوع مصطلح فورست إنجرام «حلقة القصة القصيرة»

يرجع إلى الانتباه لما فى الحلقة من تكرار للتيمة والشخصية والرمز ، فى حين يرى آخرون أن تسمية متوالية قصصية تقرب هذا الشكل من فنون أخرى ، مثل : متوالية السونيتا ، والمتوالية الشعرية الحديثة » [٨٧].

على أن كل هذه التسميات ، إن دلت على شىء ، فإنما تدل على حالة الحيوية وديناميتها التى تتسم بها القصة القصيرة . لكن بعض النقاد يحذرون من هذا النشاط ؛ وسبب مخاوفهم يرجع إلى أن القارئ قد اعتاد فى القصة على النوع الأدبى المحدد تحديدًا دقيقًا ، وهو الأمر الذى عنى به ماثيوز ، وشعر أن كلتيهما تترك لدى القارئ اعتقادًا راسخًا بأنها ستفسد إذا ما كانت أوسع ؛ أو إذا ما اندمجت فى عمل أوسع .

وربما تنتهك حلقة القصة القصيرة مفهوم الوحدة الذى تبناه «بو» و «ماثيوز» ، حيث إن مسلك القصة القصيرة ، لتنوعه الواسع ، صار يصعب تصنيفه . ويكرر تشيكوف فى رسائله ضرورة عدم اكتمال القصة القصيرة ؛ فمهمته أن يتخطى حدود القصة المفردة .

إن المرء مجبر أيضًا - وهو يخطط لعقدة ما - أن يفكر أولاً حول إطارها المحيط ، فمن بين حشد من الشخصيات الرئيسة ، والثانوية ، لا يختار المرء إلا شخصية واحدة : زوجة أو زوجًا ، يصنعه المرء على اللوحة ، ويرسمه وحده ، مبرزًا إياه ، فى

حين يتبعثر الآخرون على السماء مثل قطع معدنية صغيرة ..

تشيكوف يضع يده على إحدى الصعوبات التى تواجه القصة القصيرة ذات البناء الدقيق الصارم المختصر ، فاكتمال القص قد يتطلب من الكاتب اختيار شكل أكثر اتساعًا . تشيكوف - بالقطع - لا يعنى هنا الاتساع الذى تنتجه الرواية ، ولا أن يتسع إطار القصة القصيرة أكثر مما هو متعارف عليه ، وإلا سينتج عنه خرقة مهلهلة تمامًا [٨٨] .

تتكون الحلقة القصصية من مجموعة من القصص القصيرة التى تتمتع كل منها باستقلالها الذاتى ، فى حين يتخلق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذى ينهض فى أجلِّ صوره على تكامل العالم والرؤى ؛ هذا التكامل يضفى عليها نوعًا من تكامل العوامل ، ويثرى دلالات كل نص من نصوصها على حدة » [٨٩] .

إن كاتب متوالية القصة القصيرة ، بعمله فى غياب الوحدات السردية الشائعة فى الرواية ، يراود الوحدة المتكسرة حتى ينجز الانتصار رغمًا عنها من خلال إقامته لمجموعة جديدة من القواعد السردية الأساسية التى تعتمد بشدة على القدرات الفعالة فى صنع الإطار »[٩٠] . ويطلق صبرى حافظ على بنية الحلقة القصصية« الكتابة المزدوجة » ؛ حيث يوجد مستويات لهذه البنية ، **الأول**: يعرفه القارئ عبر التفاصيل الدقيقة . أما المستوى

الثانى : فهو خفى ؛ أى كتابة غير منظورة ، لكنها تسفر عن نفسها من خلال اختيار الكاتب للقصص التى يضمها إلى الحلقة، وترتيبه لها بطريقة معينة ، ينطق فيها الترتيب السافر ببعض ما يريد أن يقوله ، فى حين تنبئنا الترتيبات الأخرى المسكوت عنها ببقية ما يستهدفه » [٩١] .

لكن : ما خصائص بنية الحلقة القصصية ؟ وما الطريقة ، أو المفتاح الذى يمكن للقارئ الاستعانة به ، حين يدخل عالم الحلقات القصصية ؟

يمكن للمرء التعرف على الطابع التتابعى للقص ، ومنه : العنوان ، الموقع ، المكان ، المقدمة ، الخاتمة . كذلك الشخصيات المترابطة ، أو الرواة المشتركون أو المكملون ، التيمات المتكررة ، البنية الزمنية المفككة ، الصور ، الموتيفات . .

لابد لقارئ الحلقة القصصية من أن يجد الرابط بين قصص الحلقة ، عليه أن يستعيد رؤيته وخبرته بعد قراءة كل حلقة ؛ أى أن آليات عملية التلقى التى تتسم - عادة - بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبى نفسه ، تدفع بحركيتها إلى خارج البنية المستقلة لكل نص على حدة ، جالبة إلى آليات تلقيه عناصر من خارج البنية الداخلية لكل قصة .

يركز إنجرام على تكرار عملية التلقى ، حيث إنها تعين

المتلقى على إيجاد العلاقات القائمة بين قصص الحلقة ، وهو الأمر الذى يطلق عليه «التحرك للأمام من خلال الدوران التكرارى . لكن هذه العلاقة لا يتأتى كشفها بسهولة ، فهى تمثل فى ذاتها تحديًا للناقد ، وهى بنية مراوغة تتطلب منا دراستها بشكل تفصيلى دقيق ، كلما تطورت الحلقة من القصة الأولى حتى القصة الأخيرة » [٩٢] .

إذن يوجد فى الحلقة القصصية حيز متسع للتفسير الذاتى ، والمشاركة النشطة ، وهكذا تصبح مهمة القارئ أصعب وأجدى فى الوقت نفسه ؛ ربما تأخذ الحلقة القصصية من القارئ وقتًا أطول فى قراءتها ، يصنع القارئ إطارًا مساويًا للوحدة الداخلية لكل قصة ، لكن هذه الوحدة تظل ضعيفة حين تصل إلى الإمكانات الشكلية الأوسع المتكررة داخل القصص»[٩٣] ؛ فالحلقة القصصية عند صبرى حافظ هى البنية التى لا ينفصل بناؤها عن اسمها ذاته ، والتى تشمل حلقتها كل شىء فيها من الشخصيات ، إلى الفضاءات نفسها ، وحتى تبلغ الحلقة القصصية معًا بطريقة يتحقق فيها التوازن بين الاستقلال الفردى لكل قصة على حدة وضرورات وحدة ، بنائية هى ؛ الحلقة القصصية كلها » [٩٤] . ويقسم إنجرام الحلقة القصصية إلى ثلاثة أنماط : **أولها** : القصص المترابطة ؛ أى التى يوجد بينها رباط ، ويتم تركيبها فى سلسلة ، مشكلة فى النهاية مجموعة قصص .

ثانيها : الحلقة التى يبدأ المؤلف فى كتابة قصصها مستقلة عن بعضها بعضا ، لكنه يكتشف بعد قليل، الخيط الذى يربط بين قصص المجموعة . أما **ثالثها** : فهو ما أطلق عليه إنجرام : الحلقة المؤلفة من البداية على أنها كل متصل ، مثلما يؤلف الرواية فى الغالب . فقصص الحلقة تكون لدى المؤلف تصورًا شاملاً بكيفية كتابتها ككل متصل »[٩٥] . إن على متلقى الحلقة القصصية عبئًا كبيرا فى الانتباه والتأمل فى الرنين الداخلى الذى يتحقق باعتباره سمة شكلية . إننا نتأمل بدقة كيف أن كل أجزاء العالم المدمج تعمل ، وهى على علاقة ببعضها بعضا ، انتباهنا الدقيق للتفاصيل مع فهم أعمق داخل حدود الشكلية ، يفضى إلى تأثير أكبر على أجزاء القصة المفردة .

* * *

الملحمة / الرواية / القصة

تصور بعض النقاد أن الرواية والقصة القصيرة لابد من أن يكون بينهما وشائج ، خاصة لأنهما خرجا من رحم الملحمة ، ومن بين هؤلاء هيجل الذى كرس جهده لدراسة الخصائص المشتركة بين الملحمة والرواية وهى «مقاربة من طراز فريد ؛ لأنها ستعتمد على علم الجمال وعلم التاريخ معًا ، وتستعين بهما لتؤسس ما يمكن تسميته بالنظرية العامة للرواية »[٩٦] .

وعلى هذا الأساس ، اعتبرت الرواية ملحمة بورجوازية ،

وتعتمد محاولة لوكاتش - بتقديمه نظرية فى الرواية - على البعد الثقافى ، وتتبع جذورها التاريخية ، وهو قد اعتبر الرواية الامتداد الحقيقى للملحمة . لكن باختين نحا منحى آخر مختلفًا برفضه فكرة أن الرواية خرجت من رحم الملحمة ، أو أنها إحدى مخلفات الملحمة ، فرفض بذلك ما توصل إليه كل من هيجل ولوكاتش .

الرواية عند باختين هى : الفن الأكثر تحررًا من القوانين ، «ليس لها قواعد ثابتة ، فكل شىء مسموح به ، وليس هناك أى فن بويطيقى يذكرها ، أو يسن لها قوانينها ؛ إنها تنمو كعشب متوحش فى أرض بور» (٩٧) . ويختلف باختين عن لوكاتش فى أنه بحث فى الأصول والاستيطيقا للكشف عن استقلال النوع الروائى ، فى حين كان الهمُّ الأول للوكاتش هو إيجادَ صلة قرابة بين الملحمة والرواية . .

تحولت الرواية مع باختين - بعد أن قرأ لوكاتش - إلى نوع أدبى يختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى ؛ فهى لا تخضع لقانون أدبى خاص ، ومن ثم ستظل الرواية هى الفاعلة فى التاريخ (٩٨) .

ويتفق هذا الطرح مع ما أقره شليجل من أن كل رواية هى نوع أدبى فى ذاتها ، وأن جوهرها يكمن فى فرديتها وخصوصيتها ، كما يتطابق مع فكرته القائلة بأن الرواية هى خلاصة « خليط من كل الأنواع الأدبية التى سادت قبلها » (٩٩) .

وأعتقد أن الرواية نوع منفتح على الأنواع الأدبية الأخرى السابقة عليه ، وليس ما قاله باختين من أنها كائن من طبيعة يصعب عليه التعايش مع باقى الأنواع الأدبية .

وعلى الرغم من أنه نوع متوحش ، فإن ذلك لا يعنى أنه يحيا دون قانون يحكمه لكن وقوع الرواية بين الملحمة والتراچيديا أباح لها طبيعةَ التوحد بين البطل والعالم ، والتى يفترض وجودها فى الملحمة ، والتعارضَ والقطيعةَ اللذين لا يمكن تلافيهما . أما وحدة البطل والعالم فناتجة عن كونهما معًا منحطين بالنسبة للقيم الأصيلة» [١٠٠] . ويؤكد دالاس مارتن فى كتابه « نظريات السرد الحديثة »أن الرواية تميزت عن غيرها من الأنواع الأدبية بواسطة محتواها وموضوعها ، فهى ، تمثل الحياة فى تنوعها كله ، وهو فى ذلك يشير إلى أن « الرواية ، بوصفها نوعًا مستحدثًا انفصلت تمامًا عن الأشكال التقليدية ؛ لذا فهى تتمتع بالتحرر من كل التقيدات الشكلية والوضعيات الخيالية» [١٠١] .

استطاعت الرواية – فى مدى قصير نسبيًا – أن تكون أم الفنون ؛ فقد أبدعت مكوناتها الفنية وشروط تشكلها على نحو يمكنها من التقاط إيقاعات النفس وإيقاعات الحياة [١٠٢] ؛ فأدى ذلك إلى انفتاح الفن الروائى على إمكانات التجديد والتطوير التى توفرها دائمًا ، وبصورة عفوية ، حركة الحياة البشرية وتطورها ،

الأمر الذى لم تقدر الملحمة على أن تنجزه ؛ حيث إن موضوعها قد فرض عليها قيودًا ممثلة فى كونها تسجيلاً للبطولة الخارقة ، ومن ثم «اقترنت ببلاط الملوك والأمراء وحياة الأشراف والأبطال»[١٠٣] .

لم تنل الرواية مكانتها التى تبوأتها الآن إلا بعد أن خاضت صراعات مريرة من أجل استقلالها عن الأنواع الأدبية الأخرى التى نازعتها مكانتها ، كالتراچيديا والملحمة والرومانس ، وذلك قبل أن تحقق استقلالها النهائى باعتبارها نوعًا قائمًا بذاته . فخلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ظلت الرواية فنًا بريًا طليقًا ، لا يحده أى قيد ينمو فى كل اتجاه ؛ لذا أطلق عليها لوكاتش «بحث ممسوس عن قيم أصيلة فى عالم هو نفسه متفسخ» [١٠٤] . غير أن الحقيقة تنفى هذا تمامًا ، فلم تكن الرواية حرة كل الحرية ، طليقة بلا قيد . فإذا كانت الرواية بنت الملحمة ، كما قال بعضهم ، فهذا يعنى إنها خضعت لقواعد وشروط أصلها الملحمى ، وهو الأمر الذى أقره لوسيان جولدمان «فهى نوع أدبى ملحمى ، يميزه بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها ؛ التمزق القاهر بين البطل والعالم» [١٠٥] . سوف يلعب التمزق الذى أشار إليه لوكاتش ولوسيان دورًا فى الاختلاف والتمايز بين التراچيديا والشعر الغنائى ، فى حين أن وجود التمزق بالمصادفة سيقود إلى الملحمية ، أو إلى

الحكاية الشعبية »[١٠٦] ؛ لذا فقد اعتمدت الرواية على الكلية الاجتماعية بدلاً من العشيرة التى عكستها الملحمة»[١٠٧] .

فإذا كانتِ درجة التمزق هى الفيصل بين الأنواع الأدبية السابق ذكرها ، فإن محمد برادة يرى أن الرواية أفادت من الملحمة ، ومن ثمَّ استثمرت روايات الفروسية والمغامرات التى سادت فى العصور الوسطى .[١٠٨]

مما سبق ، يتضح لنا أن الرواية لم تكن أبدًا نوعًا أدبيًا بعيدًا عن الأنواع الأدبية السابقة لها ، غير أنها فى الوقت نفسه ، كونت لها سمات فارقة عن الأنواع السائدة وقت ظهورها ، ولا زالت الرواية تقوم فى جوهرها على تثوير المفاهيم الأدبية والفنية ، مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة . وعلى الرغم من ذلك ، فقد ظلت بعض الآراء ترى أن بين الرواية والملحمة وشائج ؛ فالروائى - عند لويس عوض - هو الابن الشرعى للمنشد الإلهى هوميروس .. فروح الملحمة تسيطر على أعمال كل من ستندال وتولستوى، وهوجو فإذا كانت الرواية أخذت من الملحمة الصراعَ ، وهو ما أطلق عليه لويس عوض روحها ، فإن الرواية ليست صراعًا فقط . إنها مكونات أخرى بجانب الصراع ، وهذا الصراع نجده فى أنواع أخرى غير الرواية . فالمسرحية والقصة القصيرة - على سبيل المثال - تعتمدان على الصراع ، لكن الرواية تختلف عن الأنواع

الأدبية الأخرى فى أنها تتمتع بحرية أكبر ولحظات عدة ، إنها كأمواج البحر ، فلا زالت الرواية حتى القرن العشرين شكلاً مفتوحًا ، ولديها القدرة على استيعاب الأجناس التعبيرية الأخرى، ولاسيما فى النصف الأخير من ذلك القرن ، فلا زالت هى صوت المجتمع كما ذكر أوكونور . وفى تصورى أن الرواية - عبر ثلاثة قرون ماضية - كان لديها القدرة على ترسيخ قواعدها، وتأكيد استقلاليتها عن الأجناس السابقة عليها ، الأمر الذى فرض مقولة إننا نعيش زمن الرواية ؛ فأدب القرن التاسع عشر هو فن الرواية ، التى ، لم تغادر مرحلة التجريب بداية بستندال ، وانتهاء بإميل زولا ، مرورًا بفولتير وبلزاك وإسهامات الكتاب الروس الهادفة إلى الارتقاء بالفن الروائى لحد الكمال من ناحية البناء الفنى ، معتمدًا على أشكال الحياة اليومية : الاجتماعية والنفسية ، فى مواجهة الأشكال التقليدية للآداب الموروثة عن الماضى »[١٠٩] .

وبما أن الرواية هى الجنس الأدبى الذى يصعب دراسته - كما يرى باختين - باعتبار أن الهيكل التجنيسى للرواية لم يتصلب عوده بعد ، وليس فى استطاعتك التنبؤ بكل احتمالاته التشكيلية ، يرى بعض النقاد أن المفاهيم التقليدية للرواية أخذت تتلاشى . وهو ما لاحظه - على سبيل المثال - چيمس مكونكى الذى ذهب إلى أن الاختلافات التى كانت تميز الرواية عن غيرها من الأجناس النثرية ، خاصة القصةَ ، ممثلة فى صلبها المطول

المكون من أفعال مسببة [١١٠] أخذت تقترب من القصة ، بخاصة أنهما أصبحتا تتألفان من مجموعة من البلوكات ، وهو فى ذلك يرى أن الرواية تسير فى اتجاه المتوالية القصصية ، وسوف نتناول بشىء من التفصيل العلاقة بين القصة والمتوالية القصصية ، وهى شكل وسط بين الرواية والقصة القصيرة .

كان التنوع المفرط أحد السمات التى تمتعت بها الرواية ، فكان الشكل الحر الذى اتبعه كتاب الرواية ، يؤمن لها التجدد وتغيير الجلد تبعًا لإيقاع العصر ، ومع ذلك ، فقد توالت عليها الأزمات ، ولاحقها هاجس أفول نجمها ، خاصة مع ظهور وسائل أخرى أكثر تعبيرًا وجذبًا لجمهور المتلقين مثل السينما والتليفزيون . .

ويذهب محمد برادة إلى أن الرواية - بوصفها جنسًا تعبيريًا - لم تبعد عن المنافسة مع الأجناس التعبيرية ، إضافة إلى الأنواع التعبيرية السالفة الذكر ، الأمر الذى لا يجعله يقر بامتلاكها لهذا الزمن الذى نعيشه إلا بعد أن نحدد ما يميزها على مستوى الشكل والخطاب»[١١١] . وبالطبع فإنه لا يمكن إنكار إن الشعرية ترجع إلى أن الشعر اختزل جوهر مبدئه الدينامى ، وظل النقاد يبحثون عن روح الشعر فى الأنواع الأدبية الأخرى ، الأمر الذى يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبى .

ويشير باختين إلى ذلك بقوله : « إن النظرية الصالحة للرواية

فى العصر الحديث ستكون أكبر قليلاً من البويطيقا ؛ إنها تجمع بين البويطيقا والسيموطيقا ؛ وذلك حتى تجسد التفاعل بين مفاهيم الأدب الموجودة ، ومفاهيم ما ليس أدبًا ويحمل على ما هو أدبى»[112] . ويعلل أحمد صبرة قصور مصطلح الشعرية لاحتوائه النوع الروائى ، بأن «المفاهيم النقدية المنبثقة من المصطلح ارتبطت بالشعر أكثر من ارتباطها بالرواية ، ومن هذه المفاهيم مفهوم : الانزياح ، الفجوة ، ومسافة التوتر والفضاء الشعرى ، والتناقض بين البنية العميقة للغة النص »[113]

لقد ارتبطت الرواية الجديدة بالواقع . وهذا الارتباط لم يخل من مفارقة ؛ فالرواية - بصفتها نوعًا أدبيًا - اهتمت بتنظيم الواقع ، وكان عليها بالتالى طرح صياغة جديدة يكون للتخييل دور رئيس فى تكوينها ، ومن هنا يصعب علينا إدراك مدى ما تقدمه الرواية الجديدة من ابتكار فى وسائلها وأهدافها إلا انطلاقًا من هذا المبدأ الرئيس ، وهو معارضتها للرواية التقليدية - بنوعيها الواقعى والنفسى - ويرجع الفضل فى بلورة هذا المبدأ الرئيس للوكاتش ، عبر نموذج البطل الإشكالى ، مفترضًا بذلك أن عالم الرواية عكس عالم المسرحية ؛ أى أنَّ هناك تعارضا جذريًا بين بطل الرواية وبطل المسرحية .

فبطل الرواية الجديدة دائمًا ما يضل عن طريق الصواب بسبب وعيه الزائف ، رغم إيمانه بالقيم والمثل العليا التى تشكل

فى واقع الأمر «بطريقة غير مباشرة الخلفية الأيديولوچية الحاملة للعمل الأدبى أو الفنى نفسه »[١١٤] .

القصة القصيرة والرواية

تعد القصة القصيرة من الفنون الأكثر شيوعًا ، وهى – مع ذلك – أكثر الأجناس الأدبية مراوغةً للمبدع والمتلقى . وقد أخذت منذ عهد غير قريب ، تزاحم الشعر وتقطع من جمهوره التقليدى ، وتستأثر دونه باهتمام الكتاب ، وتحقق وَثَباتٍ متنوعةً بارزةً فى مستويات الرؤية والتقنية »[١١٥]

القصة القصيرة تخبرنا بكمية من المعلومات فى جملة موجزة وفضاء قصير ، وهو ما يدل على قدرتها الاختزالية التضمينية ؛ فهى القادرة على جمع عالم متسع فى حفنة من الكلمات تدور حول حدث من الأحداث ، وكذلك الشخصيات ، لكنها غدت أقرب ما تكون إلى شخصيات مؤسلبة فرضت عليها شكل الأقصوصة القصيرة الأسلوب الذى تصور به . كما أن الشخصيات فى القصة القصيرة هى أقنعة اجتماعية كالموجودة فى القص الواقعى . وهى – فى الوقت نفسه – تجليات رمزية كالموجودات فى قصص الرومانس»[١١٦] .

ورغم تأكيد أوكونور على الفروق الكثيرة من حيث القالب بين الرواية والقصة القصيرة ، فإن هناك بعض الآراء تشير إلى

وجود علاقة بينهما ، بل إنهما - فى بعض التقديرات - جنسان نبعا من منبع واحد . وظل فرانك أوكونور يعقد مقارنات بين فنون الأدب ، خاصة بين الفن الشعبى والفن المسرحى من جانب ، وفن الرواية وفن القصة القصيرة من جانب آخر ؛ فالرواية - فى رأيه - هى صوت المجتمع ، فى حين اختصت القصة القصيرة بصوت الفرد ؛ أى أن كاتب القصة القصيرة لابد من أن ينعزل عن المجتمع ؛ ليعبر عن أشجانه ، ويعبر عن موقفه من المجتمع . ومن هنا ، فإن الفن القصصى يقترب من الشعر الغنائى . ويرجع ذلك إلى دور الوعى الحادّ بالتفرد الإنسانى . ويرى أن الرواية فن تطبيقى ، فى حين أنَّ القصة القصيرة فن خالص ، ولا يعنى بين التفرقة فى الطول ؛ فالفرق الذى يلحظه ؛ هو فى طبيعة كل منهما الفنية ، وهى طبيعة مختلفة فى جوانب شتى ، منها أن الإطار المرجعى للقصة القصيرة ليس الحياة الإنسانية على اتساعها وعمقها ، ولكنها تخضع للاختيار ، وهذا الاختيار ينطوى على إمكانية قالب جديد ، فى حين أنَّ الرواية تخضع لعنصر الزمن ، والنمو التاريخى للشخصية أو للحوادث ، كما نراه فى الحياة مشكلاً قالبًا جوهريًا .

ويعترض أوكونور على تسمية القصة القصيرة ، فهى تسمية خاطئة [١١٧] ؛ لذا فهو يرفض أن يكون طول القصة أحد الفروق النوعية لتحديد شكلها ، فلا يوجد أى مقياس للطول فى القصة

القصيرة إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها »[١١٨] . فالقصة قد تتكون من مجموعة أسطر أو أن يمتد طولها ؛ فيقترب من طول النوفيلا . أما الاهتمام بطول القصة القصيرة فيرجع لتأثرها بأفكار محررى الصحف ، الأمر الذى يهدد التسمية ذاتها . القصة العظيمة ليس من الضرورى أن تكون قصيرة على الإطلاق .

ويصرح أوكونور بأن تعليم القصة القصيرة أسهل من تعليم الرواية، وتعليم الدراما أسهل من تعليم كلتيهما وثمة من يرى «أن رأى أكونور خالفه الصواب ، حيث إنه لم يحدد معيار التعليم ، فعلى أى أساس يرى أوكونور أن الرواية أصعب فى تعلمها من القصة القصيرة ؛ هل لأن الأولى أطول من حيث تعدد الأحداث ، وتشعب الأزمنة ، وكثرة الشخصيات ؟ ولعلنا نتفق مع الرأى القائل بأن العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة ليست علاقة نسبة وتناسب. ذلك يقلل من قدر الرواية عندما تحقق القصة القصيرة – على قصرها – الغايات نفسها التى تحققها الرواية ، بل هى علاقة تواشج[١١٩] .

القصة القصيرة صياغة للسعى نحو المعرفة ، ونحو التواصل فى هذه المعرفة : تشكيل لإدراك مشترك لمكامن أهوال الحياة والموت . إنها بنية متعينة لأسئلة ؛ وأشواق إجابتها فى السؤال نفسه ، وتحققها فى التوق نفسه ؛ أى إنها صياغة للسعى نحو

المستحيل بكل ما فى طوع الإمكان ، بل بما يتجاوز الإمكان بشرط التعرف على : هل السعى نحو المعرفة ؛ تختص به القصة القصيرة دون غيرها من الفنون ؟ إن كل فن من الفنون هو بالضرورة إجابة عن أسئلة ، تسعى إلى إجابتها الطبيعة الإنسانية فى أى زمان ومكان ، ومع ملاحظتنا السابقة فإن هذا التعرف يخطو بنا خطوة نحو تحديد بنية القصة القصيرة عبر التشكيل والشخصية ؛ فهى ذات إيقاع ونسيج ذاتى بالضرورة « فالقصة تقع فيما يمكن أن نسميه : منطقة ما بين الذاتيات ، سواء على الصعيد الاجتماعى ، أم على صعيد المعرفة »[١٢٠] .

القصة القصيرة إذن بنية فنية ، تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف ، وفق نسق متوافق يخلق إدراكًا كليًا خاصًا به . يقول «أو لويس سيرا» فى كتابه عن القصة القصيرة فى أمريكا الأسبانية [*] : «القصة القصيرة استمرارية غير محدودة للرواية والقصة القصيرة - كما يقول لوكاتش - نسق مغلق نسبيًا من التداعيات والمصاحبات ، فى حين أن الرواية نسق أوسع مفتوح ، والقصة نسق من التغريب ، والإدراك التركيبى . أما الرواية فهى نسق جمعى يدرك إدراكًا تحليليًا»[١٢١]

فالاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة إذن هو اختلاف

(*) اللاتينية .

نوعى . القصة القصيرة تختلف عن الرواية ، والاختلاف يكمن هنا فى وحدة الانطباع الذى تتركه لدى المتلقى .

إن التصدى لتعريف القصة القصيرة هو ضرب من المشى فى حقل ألغام ؛ فها هو «ف شلوفسكى» يعترف بأنه لم يعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة «إننى لا أستطيع أن أقول بعد ، ما الخاصية التى يجب أن تميز الحافز Le-motif ؟ ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز ؟ لكى نحصل على مبنى حكائى Siyet ، ذلك أن وجود صورة ، أو توازٍ ما ، أو وصف حادث ما لا يكفى لكى يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة »[١٢٢] .

يحدد إيخنباوم ثلاث قضايا يثيرها ارتباط القصة القصيرة بالرواية ، **أولى** هذه القضايا : اهتمام الرواية بالحياة والواقع فى حين أن القصة القصيرة لا تعنى بذلك ؛ فمساحتها المحدودة تفرض عليها اقتطاع جزء يسير من الحياة ، أو شريحة منها . ومن هنا فإن لحظة الاكتشاف Moment Of Truth تركز على نقطة واحدة ، تتمثل فى أزمة تصطدم بها حياة الشخصية إلى الأبد»[١٢٣] . لكن ماذا لو وجدنا قصة تتعدى حدود شريحة من الحياة ؟ . هنا تقترب القصة من الرواية ؛ أى أن مقولة الشكل الجوهرى مقولة مفرَّغة من معناها الذى وضعت له ، إن وجدنا مثل هذه القصص . .

يترتب على القضية السابقة عدة قضايا ، كتناول القصة

القصيرة شيئًا واحدًا فى مقابل الرواية التى تحتفى بالتعدد . فإذا كانت القصة تتحدث عن انفعال ، فلابد من أن يكون انفعالاً واحدًا ، فى حين تتعدد الانفعالات فى الرواية ؛ فالرواية إذن نص كامل ، فى حين أن القصة لا يمكن وصفها بأنها مادة كاملة ، فإذا كانت الرواية تشمل حيز كتاب ، فإن القصة الواحدة لا يمكن أن تستوعب المساحة نفسها لأنها جزء من كل . الرواية نوع « ضخم تقوم مادته على التجمع والتوفيق . والطبيعى أن نجده وقد احتوى - فى داخله - أنواعًا كثيرة ، خالقًا بينها نوعًا من الانسجام . أما القصة القصيرة فنادرًا ما تكشف عن الكثير من المزج النوعى (١٢٤) Generic Mixturse » .

ويتفق «شارلز ماى مع بوريس إيخبناوم» فى أن القصة القصيرة شكل أساسى وأولى ، فهى لديه شكل وثيق الصلة بالسرد البدائى الذى يجسّد التصور الأسطورى ، آخذة إحدى سماته ، ألا وهى التكثيف والتركيز »(١٢٥) . وإذا كان «شارلز ماى» يؤمن بارتباط ظهور القصة القصيرة بالقصة الأسطورية ، فإنه يؤكد على حركتين هما : الرومانتيكية والواقعية . ويتفق كل من : «أرفنج وهاوثورن وبو ملفِل» - رغم بداياتهم القصصية التقليدية - على أن القصة القصيرة نبعت من الأسطورة والرومانس ، إلا إنهم جميعًا أخضعوا تلك التقاليد للتحفيز الواقعى ؛ أى ابتعدوا عما يفعله الشاعر الرومانتيكى ؛ كى

يكسروا أسطورة البالادات القديمة والحكايات الشعبية »[١٢٦]

القصة القصيرة تحافظ - لا تزال - على أوشاجها بأسلافها .

وكان لهذه الوشائج أثرها على الشخصية فى القصة القصيرة ؛ فالعصر لايتيح للقاص أن يقدم شخصية تقديمًا واقعيًا عن طريق التفاصيل الكنائية »[١٢٧] . الشخصيات - رغم خضوعها لمبادىء القصة المشار إليها سابقًا - تعمل داخل القصة وكأنها شخصية قصصية أكثر من كونها شخصية حقيقية نابعة من العالم الحقيقى ، على الرغم من حرصها الشديد على أن تصبح واقعية فى خطاب من صنع القصة ذاتها .

قصة : « لم يمت »

إذا كانت المحاولات الإبداعية الأولى للطيفة الزيات قد حاولت توظيف التاريخ كما تبدى فى قصتها الأولى «لم يمت» **[اعتبرت الباحثة هذه القصة هى أولى محاولات لطيفة الزيات الإبداعية ، وقد سبقت فى نشرها كل الأعمال التالية للطيفة الزيات]** فإنها اعتمدت السرد الحكائى التقليدى الذى يخلو من أية تقنيات سردية حديثة .

تعتمد قصة «لم يمت» على واقعة تاريخية حدثت أيام الاحتلال الفرنسى ، وقد استعادتها الأديبة لتستنهض بها همم المصريين ؛ كى يواجهوا عدوًا آخر ، فالهدف السياسى لم يغب عن لطيفة الزيات ؛ إنه المحرك الأول للإبداع لديها ، والقصة

تقوم على فكرة الفرد الذى لا يتحقق إلا بتواصله مع الجماعة ، والتحامه بها ، فلطيفة جعلت الصبى يرحل بالبندقية إلى قرية أخرى ليسلمها إلى أهل تلك القرية ؛ حتى يخوضوا نضالهم ضد قوات الاحتلال الفرنسى الذى قتل أباه وأمه وأهل قريته ، وإن لم يحاول الصبى أن يقتل الأعداء بالبندقية التى استطاع الحصول عليها من المعسكر . يذكرنا هذا الصبىُ بصبىٍّ آخر فى «الباب المفتوح» ، يصر - رغم صغر سنه - أن يتلقى تدريبًا على الأعمال الفدائية ، فقد شعر أنه كبر مع الأحداث ، وعليه أن يؤدى واجبًا وطنيًا تجاه الوطن الذى تعرض للخطر « كان الولد عنده ١٢ سنة ، جه فى مركز التدريب ، وعايز يدرّب ، قلت له : انت صغير . بص لى وقال : أنا كبرت اليومين اللى فاتوا»[١٢٨] .

نشرت قصة «لم يمت» عام ١٩٥٠ م، بمناسبة حرب الفدائيين فى مدن القناة ضد قوات الاحتلال الإنجليزى . وقد تحدثت «الباب المفتوح» عن انضمام محمود للفدائيين ، ورصدت نضال الشعب المصرى ، والتحامه مع جيشه لرد العدوان الثلاثى على بور سعيد ؛ أى أن القصة والرواية تتخذان من الحدث التاريخى نقطة انطلاق . فى **الأولى** حدث تاريخى وقع فى الماضى ، وفى **الثانية** حدث وقع منذ سنوات قليلة ؛ أى منذ أربع سنوات تقريبًا من نشر الرواية ؛ فلطيفة الزيات تتخذ من

الفن وسيلة لمناصرة النضال الشعبى ، ومشاركته الفعالة فى حل المشكلات السياسية التى عاناها المجتمع المصرى من جراء الاحتلال ، سواء أكان فرنسيًا فى أعقاب الحملة الفرنسية ، أم احتلالاً بريطانيًا وفرنسيًا وإسرائيليًا كما هى الحال فى العدوان الثلاثى .

ويمثل المقتطف نقطة بدأت بها القصة . وهى - فى الوقت نفسه - إرهاصة بنهاية القصة ، وانتصار الشعب المصرى على الحملة الفرنسية .

«لم يمت» استوحتها لطيفة الزيات من التاريخ . يتصدر القصة مقتطع من مذكرات الجنرال «ريبوا» أحد قادة الحملة الفرنسية على مصر ، يقول :«كان الجنود الفرنسيون يعملون على إخماد الثورة بإطلاق الرصاص على الفلاحين المصريين ، وفرض الغرامات على البلاد ، ولكن الثورة كانت كحية ذات مائة رأس ، كلما أخمدها السيف والنار من ناحيةٍ ، ظهرت من ناحية أخرى أقوى وأشد مما كانت ، فكأنها كانت تعظم ويتسع مداها كلما ارتحلت من بلد إلى آخر ، ونقطة من هنا ونقطة من هناك ، يتجمع السيل ليجرفنا من حيث جئنا » .

بهذا التصدير ندرك أن القصة تتناول صورة من صور الكفاح ضد الاحتلال الفرنسى ؛ فالبطل صبى يتسلل لمعسكر الجنود الفرنسيين ، ويحمل بندقية ، ولكن يكتشف أمره !

يجلد ؛ فيفقد الوعى ، وحين يفيق يجد الجنود الفرنسيين فى نوم عميق ؛ فينتعش الأمل فى نفسه من جديد ، ويحاول أن يهرّب بندقية ، ويتجه بها إلى أقرب قرية وهى « قرية الفقاعى » . وفى طريقه للقرية ، ومع شدة ألمه وجراحه ، يتذكر الصبى ما حدث لأبيه وأمه وأهل قريته «لو كان مع الفلاحين سلاح لما ذهبوا ، ولانتصروا على الفرنسيس» .

لطيفة الزيات فى هذه القصة التى تعد أول عمل أدبى لها - حسب اجتهادى - يتناول علاقة الفرد بالمجتمع ، وتساوى بين تلك العلاقة وعلاقة الجميع بالوطن ؛ فالصبى مهما كان شجاعًا فلن يواجه العدو دون أن يلتحم بأهله ، وكيف يتأتى للأهل إن كانوا عزلاً من السلاح ، أن ينتصروا ويفتكوا بعدوهم ؟! فلابد إذن من الأهل والسلاح «أدرك أنه لا يستطيع أن يهزمهم بلا أهل ولا سلاح ؛ أما الأهل فقد وجدهم فى الفلاحين الذين لا يعرفهم ولا يعرفونه ، ولكنه يحبهم دون أن يعرفهم ، ويشعر بأنه جزء منهم ، وأما السلاح فها هو قد أتاهم به» .

كانت لحظة وصول الصبى ومعه البندقية إلى القرية . هى لحظة تحققه وانتصاره على الفرنسيين الذين قتلوا أباه وأمه وأخواله وأعمامه وأهل قريته . .

«لم يمت» تنتمى إلى القصة التقليدية ، فهى مثال للحبكة الأرسطية ، لها بداية ووسط وتتجه نحو النهاية ، لكن القصة تبدأ

من نقطة تالية فى الحكاية . البداية هجوم الجيش الفرنسى على قرية الصبى ، وقتل كل من فيها ، مخلفين الأطفال وراءهم «أمام عينيه سقط أبوه وأمه وأعمامه وأخواله وجيرانه ، وكل الذين يعرفهم »[١٢٩] . وإذا كان السرد لا يأتى متتاليًا كما لحظنا ، فإن لطيفة الزيات لا تستخدم الاسترجاعات المباشرة ، بل نجدها تتوسل للاسترجاع عن طريق الراوى الذى يطرح سؤالاً : «ولكن أين هو الآن من أبيه » ؟[١٣٠] فتكون الإجابة هى الحديث عما مضى ، وتتعدد المشاهد الاسترجاعية ، وهى ذاتها التى تفسر لنا دوافع الصبى لاقتحام معسكر الفرنسيين ، وحصوله على البندقية . .

تحتفى القصة بالوصف ؛ فتتعدد الصفات والأحوال فى القصة بشكل ملفت « احمرت وجوههم غضبًا حين امتنع عن التأوه والصراخ . إن يدًا حديدية جبارة تعتصره التسلخات والقروح فى ظهره تشتعل »[١٣١] . . . « لم يعد يشعر بالدم اللزج وهو يسيل مدرارًا»[١٣٢] .

تقوم الجملة الفعلية التى تحتل المكانة الأولى فى هذه القصة بدور كبير فى تصوير تصاعد الحدث المؤدى - فى الوقت نفسه - إلى إحداث تأثير فى وجدان المتلقى « لا يريد من الحياة إلا أن يهزمهم ويسحقهم ويدوسهم فى التراب »[١٣٣] « وقطع على الصبى أفكاره وقع أقدام ؛ فتشبثت يده الجريحة بالبندقية التى

يحملها ، وتركز كيانه فى عينيه وهو يرقب أشباحًا تبدو فى الأفق البعيد » [١٣٤] . فلم يعد هناك ما يخيفه » ، « اندحر القلق » . « وتهالك الجسد المنهك ، واقترب من الصبى جمع من الفلاحين الذين يحرسون مداخل القرية » . « انهالت عليه الأسئلة » . «تتفرق جموعهم مضطربة » . « والفرنسيس يطلقون عليهم الموت من أفواه البنادق الجهنمية» [١٣٥] .

الجملية الفعلية هنا ، تتلاءم مع تصوير حدة التوتر والصراع النفسى ، والصراع مع الزمن ، إلى أن يتم نجاح عملية الصبى ، أو محاولته الثانية فى تهريب البندقية ؛ السلاح الذى قتل به الفرنسيون أهله وناسه ، إضافة إلى ما تحمله الجملة الفعلية من شحنات قادرة على تجسيد الآلام والجروح الجسدية التى يعانيها الصبى أمام المتلقى . . تبدو فى القصة نبرة تعليمية تستخلص الحكمة من فعل الصبى البطولى « لم يمت ؛ فقد ترك لنا من حيث لا يدرى ، سلاحًا لا يموت ، سيتوارثه أولادنا من بعدنا جيلًا بعد جيل » . والعبارة تحمل إشارة مزدوجة ، حيث تشير إلى السلاح بوصفه أداةَ الصبى القوية ، وإصراره على التضحية بنفسه فداء أهله ووطنه .

* * *

الباب المفتوح

نشرت لطيفة الزيات هذه الرواية فى عام ١٩٦٠ ، وتضم ثلاثين فصلاً ؛ وفصول الرواية غير معنونة ، ولا يفصلها بياض ، بل تأتى فى تتابع وتلاحم أشبه بالذبذبات المشكلة لنغمة واحدة ، وداخل كل فصل تتعدد اللوحات فى شكل مشاهد وصفية ، سردية ، كما هى الحال فى المقطع الأول من الفصل الأول ، أو على شكل حوار بين الشخصيات وبين هذه المشاهد ، تفصل بينها علامات *** ويتراوح الفصل بين عشر صفحات وثلاث وعشرين صفحة . وترى سامية محرز أن كل فصل من فصول الرواية قائم بذاته ، ويعالج فى اكتماله جزئية ما من إشكاليات الرواية بشكل عام ، وتتسلسل هذه الفصول بجزئياتها تسلسلاً زمنيًا » (١٣٦) . ونحن لانتفق مع هذا على إطلاقه ؛ فثمة فصول فى الرواية يصعب أن تقدم فى ذاتها صورة مكتملة للجزئيات ، حيث ترتبط بما قبلها . مثال ذلك الفصل : الثالث والعشرون الذى يرتبط بالفصلين : التاسع عشر والعشرين فى حين أن الفصل الحادى والعشرين لا يلتحم سرديًا ببنية الفصول السابقة ؛ فالسرد يتوقف لصالح وصف مشاعر ليلى تجاه الدكتور رمزى عبر تقنية الحلم ، وهو منطق لا زمنى ولا منطقى ، يبتعد عن الواقعية تمامًا ، وإن استمد منها مرجعيته . هذا الفصل بمثابة «فرملة» للتَّتابع السردى الواقعى لحساب إرهاصات فانتازية

لا منطقية ، وإن كان للحلم منطقه الخاص البعيد عن الواقع المادى ، المتجلى فى محسوساته . .

يأتى الحلم فى هذا الفصل متماهيًا مع الحقيقة ، داخل الفعل القصصى المتخيل . الحلم يقترب من حلم اليقظة ، فقد نامت نومًا هادئًا ، أسلمها إلى أحلام هادئة . هى ممددة على ظهر باخرة فى وسط البحر ، لا تدرى إلى أين هى ذاهبة ، ومن أين هى آتية ، لا تدرى من هى ، لا ماضىَ لها ولا مستقبل ، لا تدرى شيئًا سوى إنها مُستلقية على ظهرها ، وسكينة حلوة فى نفسها ، لا تلبث أن تنقلب إلى فزع مصدره تلك الحديقة المليئة بالزهور تتهاوى بفعل المناجل ، وبشر مسلوبى الإرادة ، ورجل تعرفه الراوية ، يحرك هذا الجمع ، ولا زالت الضربات تمزق كيانها (١٣٧) .

الحلم لا يرتكز على معطيات الماضى ، لكنه يقف على قاعدة الحاضر ؛ فالحاضر يزحزح الماضى بكل ما يملكه الماضى من سلطة ؛ الحاضر يمثل حركة عكسية تأخذ شكل الالتفاف والرفض لكل ما هو متوقع . هاهى كل الشخصيات السلطوية : الأب ، دولت هانم ، الدكتور رمزى ، وإن لم يذكر اسمه فى الحلم ؛ فهو المغنِئ والمقصود ! أسقطه وعى ليلى ، وقام بتهميشه « صاحب ابتسامة كريهة » . .

تحرك ليلى فى الحلم لا يتيح لها الخروج من حالة القلق

وفقدان الإرادة والرفض . فإذا كان الأب قد أزاح من وعيه الابن الرافض لنصيحته ، فإن ليلى تعلن فى حلمها عن رفضها الدكتور رمزى ، لكن الفعل لم يكتمل . إنها مجرد حركة لا تلبث أن تعيدها الجماعة إلى سابق عهدها ، إلى الدائرة المغلقة وحصارها ؛ فليلى غير قادرة بعد على اختراق الحصار السلطوى ، وامتلاك الإرادة الكاملة فى إتمام فعل التحرك والخروج من الدائرة . ليلى التى امتلكت وعيها للحظة ، ممثلاً فى الحلم «بطفلها الأبيض الجميل » يفر من بين ذراعيها . إنها الآن غير قادرة على الحفاظ عليه ؛ لأنها غير قادرة على التعرف إلى حقيقة مشاعرها ، فلا زالت تتخبط . إن نهاية الحلم تغيِّب الوعى ، وتنحيه بعيدًا لصالح السلطة الأبوية . الحلم يكسر تسلسل الأحداث ، فهو وقفة طويلة تحاول بنيته تلخيص الحدث فى شكل رمزى ، وإن استند على شخصيات حقيقية عمقت من بنيته ، وأكدت دلالته داخل البناء السردى . ارتبطت بنية الحلم بالزمن أكثر من ارتباطها بالمكان ؛ فجاء كاسرًا لتوالى الأحداث وتتابعها . .

مما سبق يتبين لنا عدم القدرة على إطلاق مقولة : إن كل فصل من فصول الرواية قائم بذاته ، ويعالج فى اكتماله جزيئة ما من إشكاليات الرواية ؛ فالحلم يمثل بنية مرتبطة بما قبلها ؛ إنه - كما سبق القول - مرتبط بالفصول السابقة عليه ، منذ نشأة

العلاقة بين ليلى والدكتور رمزى ، عَرْضُهُ الزواجَ منها ، إقامة حفل الخطبة ، إعلان العلاقة بين محمود وسناء ، خيانة جميلة لزوجها ، سفر محمود إلى بور سعيد ، عمله فى المستشفى الأميرى ، اعتراض والد ليلى على زواج ابنه من سناء ، سرد حكاية حب الدكتور رمزى لابنة الجيران ، وتخليه عنها .

فى الافتتاحية ، ينطلق السرد من لحظة احتشاد الجماهير فى الشارع ليصل إلى أسرة محمد أفندى ، ويظل حدث المظاهرات يتردد داخل بيت محمد أفندى ، وداخل مدرسة ليلى ؛ الحدث التاريخى يؤطر الرواية ، بداية بمظاهرات ٢١ فبراير ١٩٤٦ ، وانتهاء بأحداث المقاومة فى بور سعيد عام ١٩٥٦ ، فكان لفعل خروج المظاهرات انعكاسه على شخصية ليلى . .

احتشدت الرواية بالشخصيات الرئيسة ، وكذلك الثانوية ، بالإضافة إلى الاهتمام الملحوظ بالزمان والمكان ؛ فنحن نتعرف - عند سماع أصوات الشخصيات - على وعيها ، وما يعتمل فى داخلها من مشاعر وأحاسيس . . كل ذلك يأتى فى وضوح ، ومع انتصارات الإرادة الشعبية ، تخرج ليلى من ذاتها المنغلقة على نفسها ؛ لتقدم لنا ذاتًا منفتحة على الجماعة / الشعب / الوطن « حقًّا لا يجد الإنسان نفسه إلا إذا فقد هذه الذات فى قضية أكبر من ذاتيته ، وفى حقيقة أكبر من حقيقته »[١٣٨] .

عانت ليلى لحظات ، تجلت فيها أنوثتها : « لحظة البلوغ »

تعد علامة فارقة فى تعامل الجميع معها . إحساس الأب بأنه بدأ رحلة المعاناة فى المحافظة على هذه « الولية » ، وأصدر قرارًا بأن تسجن ابنته فى أنوثتها ، فلا تبرح البيت إلا إلى المدرسة ، وتراعى التقاليد ، ولا تنتهك الأصول . ومع نجاح المصريين فى ردع العدوان الثلاثى ، تستعيد ليلى حريتها ، بعد أن كسرت سجن الذات الذى تقوقعت فيه طويلاً . .

يذهب بعض النقاد إلى أن شخصية ليلى هى لطيفة الزيات . وقد أشارت فاطمة موسى إلى هتاف أحد الصحفيين فى ندوة عقدت لمناقشة رواية «الباب المفتوح» ، بأنه يعرف صديقات ليلى معرفة شخصية [١٣٩] فى حين ينفى سيد البحراوى أية علاقة بين شخصية ليلى ولطيفة الزيات : « إن ليلى ابنة محمد أفندى سليمان الموظف بالمالية ، والذى يسكن بالمنزل رقم ٣ شارع يعقوب بالسيدة زينب ، وليست لطيفة الزيات حفيدة الجد الذى ورث عن أبيه البيت القديم » [١٤٠] .

تبدأ الرواية بجملة سردية درامية ، وهى بذلك تقدم مستوى مختلفًا من القص عما كان يقدم آنذاك . ولا يعنى ذلك أن الكاتبة لم تهتم بالوقفات الوصفية لتعميق الأحداث ؛ فالمكان والزمان لهما حضور واضح . كما أن هناك احتفاء خاصًا بصوت الجماهير، صوت الشعب ، منذ اللحظة الأولى للقص حتى نهاية الرواية : « فوتك انت . احنا برضة بلد الجدعنة . العربية

دهست الواد من هنا ، والتلاميذ رفعوا قميصه بالدم ، والخلق تقولش اتجننت . هجمت على عربيات الإنجليز فرتكتها ، وبقوا يرموا جتتهم على مدافع الإنجليز تقولشى مدافع حلاوة » [١٤١].

« الهجوم النهاردة ما كانشى موجه ضد الإنجليز بس ، الهجوم كان ضد الإنجليز والملك وعملاء الاستعمار على العموم ، ودى مرحلة جديدة من مراحل الوعى الوطنى . دا رأيى أنا شخصيًا » [١٤٢]

هناك حدثان متلازمان ؛ **الأول**: يقع فى الشارع المصرى ، وهو : معركة التحرير ؛ تحرير مصر من الاحتلال الإنجليزى . **والثانى**: تقع أحداثه بين محمد أفندى ممثلاً للطبقة المتوسطة آنذاك ، بكل ما تحمله من ميراث للعادات والتقاليد . تدور المعركة داخل البيت ممثلة فى شبابه : ليلى ومحمود ، فورة الشباب ترفض التقاليد المكبلة لطاقات الشباب فى البحث عن كينونته ، تحمله مسئولية ذاته ، وامتلاك وعيه المسلوب بحكم ما سمته العائلة بـ : الأعراف السائدة لتلك الطبقة ، وإن كانت المعركة فى إحدى تجلياتها تعبر عن صورة جديدة للمرأة تنبثق وتتخلق عبر أحداث الرواية « بالنسبة لهؤلاء الناس ، كانت قد انتهت ، والمكاسب والخسائر قد تحددت » [١٤٣] ، لكن المعركة لم تكن قد انتهت بعد ، ولا تحددت الخسائر بالنسبة لعائلة محمد أفندى سليّمان الموظف بالمالية .

ستظل المعركة دائرة على المستويين : **الداخلى** : ليلى وأسرتها ، **والخارجى** : ممثلاً فى الشعب بأسره ؛ حتى يتم دحر العدوان الثلاثى ، وامتلاك ليلى لوعيها عبر اشتراكها مع حسين في معركة التحرير . «وساد الصمت بينهما من جديد وهما يتطلعان إلى الجماهير المتدفقة أمامهما وخلفهما ، وكأنها موجة عاتية منتصرة جارفة تندفع إلى الإمام ، وقال حسين وعيناه تزدحمان بعمق عاطفته : دى البداية يا حبيبتى !» .

تطرح «الباب المفتوح» العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية ، وحرية مجتمعه من الناحية الأخرى ، والشروط الضرورية لتحقيق الحرية على المستويين . وتذهب الرواية إلى أن الفرد لا يجد نفسه حقًا ، ولا يجد حريته بالتالى ، إلا إذا فقدها بداية فى عمل أكبر وأهم منه »[١٤٤] . محمود – شقيق البطلة – وقف فى وجه أمه وأبيه ، وذهب إلى القناة محاربًا بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، لكن رسائله إلى شقيقته تكشف عن خيبة أمل عميقة ؛ لأنه وزملاءه يشعرون بالعزلة ؛ لأن بقية أهل البلاد منغمسون فى شئونهم الخاصة ، لا يعيرون المعركة ما يجب من التفات »[١٤٥] ، فى حين امتثل كل من عصام وجميلة لما فرضته الأسرة من قيود ؛ فتتزوج جميلة من ثرِ يكبرها بأعوام كثيرة ، ويتقاعس عصام عن اللحاق بجبهة القتال ، وبفعلته هذه يحظى برضا الأسرة وتأييدها . .

وإذا كانت الرواية ترهص بالتغيرات الاجتماعية والسياسية ، فإنها - فى الوقت نفسه - لا تغفل العراقيل والآراء المضادة لهذه التغيرات فى المجتمع المصرى .

* * *

صاحب البيت

تبدأ الرواية بدقات الجرس التى لم تستطع إيقاظ سامية بطلة الرواية ، وهى إحدى الدلالات التى تؤكد عليها الرواية . .

«الرواية - فى أحد مستوياتها - هى رواية إيقاظ سامية من نوم رمزى ما على حقيقتها باعتبارها أنثى ، وعلى حقيقة العالم الذى تعيش فيه » [١٤٦] . إن الوضع الذى يقدمه الوصف لهيئة سامية « وضع جنين»، «مكومة ، فخذاها يلامسان ذراعيها» [١٤٧] حينما تستيقظ تجدْ أمامها « رفيق » ؛ صديق زوجها محمد «يأمرها بكلماته الجارحة بما فيها من آليات القهر والتقريع . رفيق هو صاحب محمد ؛ وهو تعبير سيربطه فيما بعد بـ : «صاحب البيت» رمز السلطة والقهر فى الرواية »[١٤٨] .

إنها قصة امرأة تلحق بزوجها الهارب من الاعتقال ، عبر خطة أعدها صديقه رفيق .

ثمة تكرار لبعض المواقف التى فى أوراق شخصية ، مثل مشهد إعداد حقيبة زوجها ، عقب إلقاء القبض عليه ، واستنكار الضابط لاهتمامها الزائد بمحتويات الحقيبة «حتى قال لها

الضابط : انت فاهمة جوزك رايح رحلة » ، ليؤكد أن هناك عناصر من السيرة الذاتية للكاتبة .

إن علاقة الزوج بسامية تقترب بشدة من علاقة الراوية فى أوراق شخصية بزوجها الأول . يقف كل من صبرى حافظ ومحمد جمال باروت أمام دلالة الاسماء ؛ خاصة رفيق ، فهو فضلاً عن تعبيره عن الرفقة السياسية ، فإن التسمية من جهة أخرى تنطوى على دلالات حساسة للتعبير عن مراوغة آليات القهر ؛ وترفقها الظاهرى من ناحية ، ولإبراز هذه المفارقة بين الاسم وتصرفات صاحبه من ناحية أخرى ؛ فالرواية تهتم بتقديم تفصيلات وجودية ونفسية واجتماعية للشخصيات ، خاصة الشخصية الرئيسة فى الرواية « سامية » .

يصور الفصل الثانى رحلة الهروب ، ومدى القلق الذى يعترى البطلة لو كشف أمرهم . .

وفى الفصل الثالث ، بتوقف السيارة عند شارع جانبى ليستقبلهم صاحب البيت « تأملت هى صاحب البيت فى دهشة ، شىء ما غريب فى صاحب البيت ، هذا العجوز الشاب . صوته الضخم لا يتمشى بحال مع جسده القصير ، النحيل ، بمن يذكرها ، وبماذا ؟ وهل سبق أن واجهته بدل المرة مرات ؟ »[١٤٩] .

تتشكل علاقة متوترة بين سامية ورفيق ومحمد من ناحية ،

وصاحب البيت من ناحية أخرى . يمثل صاحب البيت بالنسبة لسامية دلالة القهر الذى واجهته من قبل ، ممثلاً فى أبيها وواعظ المسجد والمعلم ، تمكن منها الشعور بأن صاحب البيت كان دائمًا معها بصورة أو بأخرى ، يملى عليها دائمًا وأبدًا لعبته ، وتساءلت : بماذا يذكرها هذا الرجل ، وبمن ؟ بالحاكم الوحيد الأوحد ، بأبيها ، بواعظ المسجد يهدد بالنار وبئس المصير ؟ بالمعلم يطلب منها أن تفرد يديها» [١٥٠] .

إن صاحب البيت ليس هو صاحب البيت ؛ «إنه لا يغفل ولاينام » يصف البعض هذه الرواية بأنها « من الروايات التى تتميز بالحبكة ، مقابل الروايات الأخرى لروائيين آخرين ، والتى تتسم بغياب الحبكة أو غياب بعض عناصرها » [١٥١] .

الحقيقة أن صوت أنفاس القارئ يسمع وهو يلهث وراء الأحداث والمفاجآت والإثارة . كل ذلك يلفه توتر ، ينشأ عن شبكة التعارضات الأساسية والثانوية بين الشخصيات وفق تيبولوجيا والبطل المضاد بشكل أساسى » [١٥٢] . فمنذ دخول سامية البيت ، وهى تفاجأ بالعديد من الأحداث ؛ فهى بالنسبة لصاحب البيت « العروس » . وهنا يلعب السرد دورًا رئيسًا فى إبراز الشخصيات عبر الفعل ، ورد الفعل ، مما أدى إلى مواجهة مستمرة بين الشخصيات . ويلحظ صبرى حافظ أن الفصل السابع هو واسطة العقد ؛ لأنه يشهد بداية التراجع فى مسار

الحركة ، وتغيرها على أكثر من مستوى ؛ فهو يشكل الذروة الأولى فى الحدث . .

وفى تقديرى ؛ أن أهمية هذا الفصل تأتى من أن الشخصيات تطرح التساؤلات حول ذاتها وكينونتها « أنا ؟ ولا الجن الأحمر يعرفنى ، تعرفنى أنت ؟ أنا مين ؟ [١٥٣] جات فين ؟ وأضاف ضاحكًا وهو يتأرجح على مقعده : أنا شخصيًا ما اعرفش أنا مين وارتجفت شفتا سامية : «ليساعدك الله حيث الطريق مسدود ، لقد ضاعت الهوية » «وهل حبها لمحمد حب الند للند ، أم ضياع فى الأخر ، وفقد للذات » .

فى الفصول التالية يتصاعد التوتر إلى أقصى درجة مع صاحب البيت ، ونحن نلحظ أن السرد يأتى بضمير الغائبة ، «محايدًا ، هكذا فى السطح . أما الحقيقة فإن تيار وعيها يفكر بفكرها »[١٥٤] .

إن حياة سامية تنفرط أمامها كما هى حال الأوراق التى انفرطت على الأرض لحظة اللقاء بمحمد داخل البيت « محمد يجلس إلى المائدة يوليها ظهره ، وعلى المائدة أوراق المرأة المشروخة ، والأريكة تلفظ أحشاءها ، وبندول الساعة يتحرك فى رتابة ، وهى تركع على الأرض تجمع أوراقًا انفرطت ولا تنتظم » .

هذا المشهد يعبر عن محاولات سامية فى إعادة ترتيب

عالمها الداخلى والخارجى ، وتحديد علاقتها بمن وما حولها .

إن الرواية تنتهى نهاية مفتوحة ؛ فبعد أن هجرت سامية زوجها ، واتجهت عائدة إلى البيت القديم ، اكتشفت أن صورة زوجها منشورة فى الجرائد ؛ فأسرعت بالعودة إلى البيت ، لكنها عند الوصول أحست أن صاحب البيت كشف الحكاية كلها ، فاندفعت تضربه « تقدمت المجنونة من صاحب البيت ، عيناها فى عينيه ، يطل رعب حيوانى مجنون من مخاوف بلا ملامح ولا قوام ، تقدمت منه المجنونة ، ومن عينيه تطل الأشباح والعفاريت ، وأمنا الغولة ، والملاكان عن اليمين واليسار يحسبان السيئات ، وتلويحة أمها بألاً فائدة » (١٥٥) .. بهذه النهاية المفتوحة لا نعرف مصير الزوج ولا تهمته .

حملة تفتيش - أوراق شخصية

صدرت عام ١٩٩٢ ، عن سلسلة كتاب الهلال . ولعل نشرها فى هذه السلسلة إشارة إلى إشكالية تجنيسها ؛ فقد اختلف النقاد فى إدراجها تحت نوع الرواية ، أو السيرة الذاتية ، أو رواية السيرة الذاتية ؟ ساعد على هذا الموقف استراتيچية الكتابة التى انتهجتها لطيفة الزيات فى صوغ أوراقها ؛ فكتابة السيرة على شكل دفقات أو شذرات لم يكن هم لطيفة الزيات الأول ، وإنما كان همُّها كتابةُ سيرتها ، أو تفريغها فى رواية أو قصة . هل الأوراق عمل مفتوح حسب تعريف إمبرتو إيكو ؟

تُرجِعُ فريال غزول سببَ انفتاح العمل على مراجعة الذات ، وإعادة ترتيب الأوراق المختلطة والمختلفة ، مميزة بين الأصيل منها والمتوهم [١٥٦] . يشكل الموت الذى نلتقى به منذ الصفحة الأولى ، إطارًا مرجعيًا لهذا العمل ، فى حين يرى بعض النقاد أن البيت هو المكان الذى تنطلق منه الأوراق [البيت القديم ، وبيت الزوجية الأول الذى داهمه البوليس فى مارس ١٩٤٩] ، وهناك من يرى فى دخولها السجن ، فى مراحل سنية مختلفة ؛ المحور الرئيس لهذه الأوراق .

توظف لطيفة الزيات داخل الأوراق كل الموتيڤات السابقة داخل بنية رواية السيرة الذاتية [١٥٧] .

ويقف صبرى حافظ على ملمح مهم فى بنية الأوراق ؛ هو إعادة طرح مفهوم السيرة الذاتية التقليدية المعتمدة على استراتيچية التسلسل الزمن السببى ، مقابلاً لاستراتيچيات التتابع الكيفى التى من شأنها «أن تستعيض عن الحوار الجدلى بين مجموعة الأوراق ، بالتراكم المنطقى المعتمد على تمثل العناصر ، مبرزة اختلافاتها»[١٥٨] الأمر الذى أدى إلى تغيّر طبيعة السيرة الذاتية نفسها ، وهو ما أقرت به لطيفة الزيات نفسها : «لقد ألزمت نفسى ، والتزمت بشكل أقرب ما يكون إلى شكل الرواية ، وبصراعٍ رئيسٍ ينفرج بعد سلسلة من التعقيدات والعوامل المبررة والمحركة لهذا الصراع فى أوضاع العمر المختلفة »[١٥٩]

لطيفة الزيات لم تقدم لنا اعترافات تقليدية ، شأن ما هو حادث فى السيرة الذاتية ؛ ولِمَ الاعتراف ، أليس كل شىء معروفًا عنها ، كما تقول أمينة رشيد ؟ ، فى حين تعترف لطيفة الزيات لسلوى بكر أنها مارست نوعًا من الرقابة عند كتابتها السيرة الذاتية «فأنا لم أرغب فى الإساءة إلى أحد ، ولم أرغب فى الأذى لأى إنسان تعرضت له السيرة الذاتية ؛ أما كونى حجبت جانبًا من حياتى ، ولم أسجله ، فهذا غير حقيقى ! كل المشاكل والصراعات الداخلية الخاصة والعامة ، والتى أدمتنى وأدميتها ، موجودة فى السيرة الذاتية . هناك الكثير من التفاصيل كان من الممكن إخفاءها ، ولكنى لم أفعل ؛ لقد حرصت على طرح كل شىء بصدق »[(١٦٠)] ؛ « فالصدق معناه عندها : مسئولية الكلمة »[(١٦١)] . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن هناك مناطق مسكوت عنها ، فهى لم تمارس الاعتراف بالقدر الكافى ؛ لأن حياة لطيفة تقاسمتها مع الآخرين ، وقد اعترفت بذلك . فنحن - مثلًا - لا نعرف الكثير عن زيجتها الأولى ، فبينما تكشفْ الأوراق بعض أسباب فشل زيجتها الثانية ، فقد سكتت عن مصير زيجتها الأولى ، ومن يردْ أن يجمع سيرة لطيفة الزيات عبر هذه الأوراق ، فعليه أن يتكبد مشقة وعناء تجمع أشلاء تلك الصورة الممزقة ، ووضعها معًا فى تسلسلها الزمنى من جديد[(١٦٢)] .

ولاشك أن هناك فجوات In Between فى بنية الأوراق التى

تضم فى ثناياها أنواعًا أدبية ، ومنها الرواية والقصة القصيرة . فلا يمكن أن نصف الأوراق بأنها سيرة ذاتية ؛ فهى غير مكتملة ، ويتابع القارئ لحظة كتابتها « أجلس لأكتب ، أدفع الموت عنى فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال . حملة تفتيش ص٦ . تجمع حملة تفتيش - أوراق شخصية فى الجزء الأول العديد من الأجناس : سيرة ذاتية ، مشروع رواية ٨١ ، ٨٣ ، قصص قصيرة سبق الإشارة إلى إحداها فى فصل من رواية لم تكتمل باسم الرحلة [ص٩٠ - ٩١] ، وأجزاء من كتاب بعنوان : سجن القناطر [ص١١١] ، إضافة إلى الرسائل والمقالات والحكايات الشعبية ، وأعتقد أن نصًا كهذا يجمع فى حضنه كل هذه الأجناس ، يحدث نوعًا من الارتباك والبلبلة للمتلقى . .

يحدد جابر عصفور الفارق فى رواية السيرة الذاتية ؛ وهو الوعى المنقسم على نفسه ، فى فعل مساءلة الانقسام الذى ينتهى إلى معرفة جذرية - تحدث تغييرًا أساسيًا فى مدى الإدراك»[١٦٣].

ثمة علاقة بين القارئ والأوراق ؛ فهى تحكى له وقائع حياة الكاتبة لحظة حدوثها ؛ أى أن هناك احتفاء بالحاضر ؛ فالحديث يبدأ وينتهى عند الحاضر وليس الماضى «لأن لطيفة تعامل لحظات الماضى التى تبنيها فى النص بوعيها الحاضر »[١٦٤]

يمكن ترتيب الوقائع - زمنيًا - كالتالى :

١- نص له طابع سيرة ذاتية ، يبدأ من مارس ١٩٧٣ : الأخ يحتضر ، حديث عن الطفولة ، البيت القديم ، مدينة دمياط ، ما طرأ من تغيرات على المكان ، حديث عن طفولة الأب و حكايات الجدة ، وفاة الأب ، الانتقال من أسيوط إلى دمياط ، ثم المنصورة ، الاستقرار فى القاهرة .

٢- مجموعة من النتف أو الشذرات النصية التى لم تكتمل بعد ، كتابة جنينية ، لا أطلق عليها كتابة ناقصة أو غير متكملة : مشروع رواية فى سجن النساء ، الرسالة جزء من رواية صاحب البيت .

٣- تواريخ مرتبطة بأحداث عامة وخاصة : هزيمة ١٩٦٧ ، موت جمال عبد الناصر ، انتصار أكتوبر ، وفاة طه حسين ، دخولها السجن فى عام ١٩٨١ مع ألف وخمسمائة من رموز القوى الوطنية . كما نلحظ ؛ فإن الحدث الخارجى يؤطر هذه الوقائع والأحداث ، وينعكس على فعل الكتابة كل ماهو واقعى . وتهدف هذه الاستراتيچية إلى تباعد الرواية عن الوقائع السردية لتنظر إلى المعيش من زاوية أخرى تتوخى عقلنة التجربة ، وربطها بتحولات الوعى [١٦٥] . مع إقامة حوار ضمنى ، ينشأ من تبادل علائقى بين نص وآخر ؛ أى تضفير المتخيل مع الواقعى : « فى الغرفة المجاورة يحتضر أخى عبد

الفتاح ، لا يعرف أنه يحتضر ، لا أحد سواى فى البيت يعرف ، منحه الطبيب فسحة من العمر من ثلاثة إلى ستة أشهر ، ما بين فترة التمريض ، وصناعة البسمات ، والدعابات ، وتزوير الروشتات ، حتى لا يعرف أخى طبيعة مرضه ، وحقيقة أنه يحتضر . أجلس لأكتب ، وأدفع الموت عنى فيما يبدو أنه سيرة ذاتية » .

فى الافتتاحية ، تحاول فعلين ، هما : فعل الموت وفعل الكتابة . إنها محاور تسجيل سيرة حياة .

يبدأ فعل الكتابة عام ١٩٧٣ ، وينتهى النص بتاريخ ٣١ نوفمبر ١٩٨١ . إن دلالة التواريخ التى تبثها لطيفة الزيات فى أوراقها ، سوف تربط الخاص بالعام برباط لا ينفصم ، فموت الأخ يتزامن مع انتصار ١٩٧٣ ، واكتمال استقلال الذات المصرية ، وهو محاولة من الرواية للاستقلال عن أخيها ، بمحاولتها إكمال سيرتها الذاتية [١٦٦] . .

لعلنا نلحظ جدلاً مستمرًا - حتى نهاية الأوراق - بين الفرد والجماعة ، أو الوعى الفردى ووعى الجماعة ، ومن ثم بين الانبساط للخارج والتقوقع على الذات « بين الانطواء والتمحور على الذات ، بين الإقبال والإحجام ، بين الاختيارات الشخصية الحرة واللواذ بالتواؤم مع الآخرين » [١٦٧] .

تتبدى هذه الصراعات التى أخذت أشكالاً عدة ، منها ما هو

اجتماعى نفسى . وتضيف لطيفة الزيات فى شهادتها المثبتة فى نهاية رواية صاحب البيت « قيمة الحرية باعتبارها قيمةً مرادفة للكتابة ، بها تتشكل ذاتها ومجتمعها «كانت الكتابة بالنسبة لى على تعدد مقاصدها فعلاً من أفعال الحرية ، ووسيلة من وسائلى لإعادة صياغة ذاتى ومجتمعى ». [١٦٨] « أهو تحرُّقِى إلى المطلق ، أم تَحرُّقِى إلى العودة إلى الرحم المطلق قرين الموت » . [١٦٩] وهو مايطلق عليه فيليپ لوجون : «كفاح كاتب السيرة ضد الموت » [١٧٠] .

ترسم الكاتبة صورة لبيتها القديم فى مدينة دمياط ، فصورة البيت تستدعيها من الذاكرة . إن ملمح السيرة الذاتية يبدو واضحًا ، جليًا ، فى ذكر مكان ميلادها وتاريخه « ولدت فى ٨ أغسطس ١٩٢٣ ، وقضيت الست سنوات فيه . وعدت إليه كل صيف من مدينة أو أخرى » ، ولم تنقطع صلة لطيفة الزيات بالبيت القديم ، حتى عندما استقرت الأسرة فى القاهرة بعد وفاة الأب ، حتى تخرجها فى الجامعة عام ١٩٤٦ .

ويتلازم ذكر البيت القديم بذكر سكانه ، وهم : الجد والأب والعم وزوجة العم . وينفرد البيت باعتباره ركيزةً وعنصرًا من العناصر التى دائما ما تتحدث عنها فى أعمالها ، وتفرد لطيفة الزيات صفحات لحكاية نوادر الأب التى ترد على لسان الجدة ، ومع هذه الحكايات يتفتح وعى الصبية ؛ فيغلب عليها عدم

التصديق ، والتوفيق بين الحياة كما تعيشها فى البيت القديم ، وما تصوره لها الحكايات عن شقاوة الأب « الشيطان الصغير » . ويمثل سطح البيت عنصرًا من عناصر المطلق الذى عرفته وهى صغيرة فى البيت القديم « فى السطح أنطلق ، أضحك ، وأغنى دون أن تحاصرنى أصداء ضحكى ، وغنائى ، وحوائط البيت العتيق تردد صداها ، دون أن يسمع ضحكى وغنائى أحد فى البيت »[١٧١] . «وأتعرف على دمياط ، ومن خلال دمياط أتعرف على مصر ، أراها ، وألمسها ، وأسمع نبضاتها ، وأتذوقها وهى تتجسد لى فى كل ما أحببت وكل من أحببت» . «هكذا أحببت السطح وأنا طفلة ، غير أن وجود الثعبان فى السلم ، وصعوبة التسلل من نافذة جدى ، كثيرًا ما أحبط رغبتى الدائبة والملحة فى اعتلاء السطح »[١٧٢] .

ثم ينتقل السرد إلى الحديث عن الزيجة الأولى ، وتعرض الراوية لمطاردات البوليس ، الأمر الذى أدى إلى تنقلها من بيت لبيت « وتتبقى حقيقة ألا بيت لى ، وحقيقة أنه لم يكن فى حياتى سوى بيتى ؛ البيت القديم والذى شمعه رجال البوليس فى صحراء سيدى بشر فى مارس ١٩٤٩ »[١٧٣] .

وتعود لطيفة الزيات إلى التحدث عن طفولتها ، وتنقلها بين بلدتها دمياط والمنصورة ، حيث تلتقط الذاكرة بعض الوقائع التى حدثت فى تلك المرحلة ، تعرفها إلى الشاعر الهمشرى فى المنصورة . تربط الراوية بين هذه المعرفة وحبها للمطلق « كان

الحب الكبير بالنسبة لى يتساوى والرغبة فى التوحد مع مطلق من المطلقات ، كان يساوى الرغبة المحرقة فى الضياع فى الآخر ، فى التواجد من خلال الآخر ، فى فقد الأنا وهوية الأنا والتحرر من جسد الأنا والتوحد مع الآخر » (١٧٤) . لكن التجربة علمتها أن « السعى وراء المطلق قرين الموت » (١٧٥) .

تذكر الراوية أنها توحدت مع المطلق مرتين فى عمرها **الأولى** : عندما كانت فى ميدان سان مارك بڤنيسيا لحظة غروب . وكان التوحد مع الجمال ، **والمرة الثانية** :« فى ظلمة بئر بيتنا القديم ، وأنا أتوحد مع الموت » (١٧٦) .

كان على لطيفة الزيات إدراك أن التواصل مع المطلق ، هو نوع من خداع النفس ، فلا مطلق ثابت فى عالم متحرك دائمًا . إن المطلق يقترن بمعرفة وجود الشر فى الحياة الذى ستصادفه الراوية فى أشكال عدة ، ما حدث فى بيت شارع العباسى بالمنصورة (١٧٧) ، وما روته أمها عن جرائم ريا وسكينة ، ستظل هذه الصورة ماثلة ، وستستحضرها ، لتصف بها السجانة المطاردة للسجينات ؛ تسبغ عليها صفات ريا وسكينة « مشوهة العينين ، ممسوحة الصدر والأرداف » (١٧٨) ، « صرخات الضحية تضيع فى دقات الزار وما من أحد يسمع ، وتداهمنى فى ظلمة الليل فى فراشى ، وأنا الطفلة فى الثلاثينات ، ريا وسكينة أعتى قاتلتين فى مصر » ، (١٧٩) ومواجهة الشر ممثلاً فى

الرصاصات الغادرة التى تصدر عن بنادق سوداء كابية لتفرق مظاهرة خرجت لاستقبال موكب مصطفى النحاس .

تحت عنوان ١٩٦٧ تسترجع الراوية قصة طلاقها من زوجها الثانى ، وتقيّم الراوية تجربتها عبر لحظات الإخفاق والفشل ، وضعف الذات وفنائها فى الآخر « انقضى الزمن الذى كنت أعلق فيه على مشجبه سعاداتى وتعاساتى ، انقضى يوم برئت فيه من الشلل ، اقتضانى البرء فيما اقتضى ؛ أن أحلّ زوجى من دمى ، وأنا أقر وأعترف أنى المسئولة أولاً وأخيرًا عن حلمى المستحيل ، وجنونى المستحيل ، وموتى المستحيل ، وتحملت مسئوليتى كاملة ، برئت من الشلل » (١٨٠) . وداهمتها ، وداهمتْ الوطنَ ، هزيمةُ ١٩٦٧ « يا إلهى ، كم تكاثرت على السهام وأنا أجرجر خيبتى ، نقمتى ، ورغبتى فى الانتقام ، والكلمات فقدت دلالاتها ، كل الكلمات ، ومعاناتى الفردية فى الماضى تتوارى خجلاً فى ظل المعاناة الجماعية » لو قلنا : لا للخطأ ، كلما وقع الخطأ، ما حلت بنا الهزيمة »(١٨١) .

لقد تغيّر الزمن ، وتغيرت الراوية ، وتغير الشارع « الشارع ليس الشارع الذى عرفته أيام المد الثورى ، ولا الناس ، ووجدت نفسى هذه المرة فى الظلام مثخنة والناس بالجراح ، ومثقلة والناس بالشكوك ، لا نعرف إلى أين نسير ، يكتنف عندنا ظلام كثيف لا يروم » (١٨٢)

ومع إذاعة نبأ وفاة عبد الناصر ، يعود السرد إلى الماضى القريب ؛ فتحت عنوان عام ١٩٦٣ ، مشروع رواية « ينكفىء السرد على مشروع الرواية ، تنطلق فيه الراوية من النقطة نفسها ، ألا وهى البحث عن ذواتنا الحقيقة ، التى تراها الراوية فى تلك الفترة ، والتى تعبّر عنها فى روايتها : «الباب المفتوح» ، « لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية ، إلا إذا ذابت الذات بداية فى شىء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة »[١٨٣].

وينضوى تحت عنوان فى سجن النساء ما كانت قد كتبته فى عام ١٩٥٠ ، ثم ضمت أجزاء منه فى أعمال أخرى مثل : الأوراق ، والرجل الذى عرف تهمته ، وصاحب البيت . .

وتحت عنوان : صديقاتى ، تكتب رسالة إلى صديقتها السجانة . لقد أحالت هذه الصداقة « بناء مقيتًا مليئًا بالذكريات المريرة ، إلى كعبة أحج إليها ، ومزارًا يهفو إليه قلبى » [١٨٤] .

وتكتب الراوية فى عام ١٩٦٢ ، جزءًا من رواية لم تكتمل باسم الرحلة ؛ تتبدى فيه المعاناة ، وانكفاء الذات على نفسها ، واجترار المرارة . وتشير هذه القطعة إلى رواية صاحب البيت ، لكن هذه الإشارة لا تمنع أبدًا أن يندرج النص تحت القصة القصيرة ؛ حيث تبرز النزعة الغنائية بشكل واضح وجلى : « خبئينى يا أمى ، خبئينى ، أنا رماد ، أنا لا شىء ، أنا وحش

بأربع عيون ، بالظلمة دثّريني ، بالغفوة فى النسيان كفّنيني ، كففت عن السعى ، لا فائدة ، لا فائدة » [١٨٥]

هذه الشعرية العالية نجدها فى أجزاء عديدة من هذا النص ؛ فالبوح والاعتراف الذى طالما أخفته بطرق وأساليب شتى ، وتعرية الذات تمامًا ، والعجز والضعف يتوازى مع الرحلة ؛ وهى رحلة فى الذات وحياة الكاتبة / الراوية ، لحظة تحرك القوات المصرية فى أكتوبر ١٩٧٣ ، الدافع لدى الرواية لكتابة مذكراتها . وتتوالى الأحداث : وفاة زوج أختها محمد الخفيف ، حركة الطلاب ، ثم ترجع الكاتبة إلى بداية النص « مشهد فى قاعة الانتظار فى مستشفى هارلى ستريت فى لندن ؛ حيث يجرى أخوها عملية إزالة ورم خبيث فى المستقيم» [١٨٦] .

أما الجزء الثانى من الأوراق ؛ فهو بعنوان : «من كتابات كتبت فى سجن القناطر الخيرية سنة ١٩٨١» ، بالإضافة إلى قصة قصيرة بعنوان : «حملة تفتيش» ، وهى القصة التى ترد فى نهاية الأحداث ، وتعد الخاتمة لها ، ويستمد منها الكتاب عنوانه الرئيس [١٨٧] .

وتكتب لطيفة الزيات قصة روايتها الثانية التى لم تكتمل ، وأسمتها : «شجرة المشمش» . «وانتويت أن أتخذ من مطاردة رجال البوليس لى ، ولزوجى السابق ، إطارًا لهذه الرواية التى تنتصر فيها إرادة الإنسان الرهيف إلى مالا حد على كل ألوان القهر الاجتماعى »[١٨٨] .

تتفق هذه الرواية – فى خطوطها العامة – مع رواية «صاحب البيت» . وسقط عنوان شجرة المشمش وأنا أتقدم فى الكتابة ، حتى غاب عن الوعى تمامًا ، والرواية تكتسب عنوانًا جديدًا هو : «الرحلة »[١٨٩] .

وفى «حملة تفتيش» تجرى عملية تفتيش ذاتى للسجينات السياسيات : خمس فتيات منقبات فى مواجهة إدارة السجن ؛ كى لا تتعرض أمينة رشيد للإجراءات التأديبية ، تجرى عملية التفتيش إذن على مستويين ؛ **مستوى مادى** : يشير إلى حملة تفتيش واقعية . **ومستوى معنوى**: يشير إلى غوص الراوية فى أعماق ماضيها ، واستدعاء فترات متباينة من فترات عمرها . ثمة تفاعل بين المستويين ؛ فتتصالح فترات العمر التى تبدو – فى البداية – متناقضة ، الأمر الذى يُشْعِرُ الراوية فى نهاية الحدث بالتحقق الكامل . وتختم الراوية قصة حملة تفتيش قائلة : «أستطيع الآن أن أنظم أوراقى التى رقدت مخلوطة فى مخابئها السرية . هذه نهاية القصة ، وهى تنسحب على الحدث القصصى مثل الذى يحتفى بالأحداث الداخلية والخارجية معًا»[١٩٠] .

وإذا كنا نتفق مع جابر عصفور فى أن عصب السيرة الذاتية هو : علاقة الذات بالموضوع فى كل التجليات أو التنويعات ؛ فإنه لا يمكن إنكار وظيفة المتخيل داخل الأوراق ، إضافة إلى

ما أشار إليه جابر عصفور من غلبة الجانب الوظيفى الأدبى للغة ، وموقع المخيلة الابتكارية ، وتصدرها فى عملية الاستعادة لمخزون الذاكرة ، وهو الأمر الذى يقربها من جنس الرواية ؛ رواية السيرة الذاتية ، إذا أخذنا بتعريف «مايبرد» القائل بأن السيرة عمل أدبى ، وبأن هذا العمل قد يكون رواية أو قصيدة ، أو مقولة فلسفية ، يعرض فيه المؤلف أفكاره ، ويصور إحساسه بشكل ضمنى أو صريح [١٩١] .

إن أوراق لطيفة الزيات - تبعًا لهذا التعريف - هى سيرة ذاتية جاءت فى شكل روائى ، حاول فيها الخطاب الروائى أن يقدم لطيفة الزيات فى صراعها مع ذاتها ، وهدم مفاهيم أحاطت هذه الذات لسنوات طويلة ، والرفض لأية سلطة خارج سلطة الوعى الذاتى الذى امتلكته لطيفة الزيات ، وعبّرت عنه فى كل إبداعها ؛ ومنها : «حملة تفتيش - أوراق شخصية» .

* * *

مسرحية بيع وشراء

نشرت مسرحية «بيع وشراء» عام ١٩٩٤ ، وإن أشارت لطيفة الزيات إلى أنها كتبت هذه المسرحية فى عام ١٩٦٥ .

تتعرض المسرحية لحياة رجل ثرىٍّ يحيا لحظاته الأخيرة ؛ فقد داهمه نزيف دموى ، ينتظر إِخْوتُهُ إعلان وفاته كى يرثوه ، لكن زوجته الأولى «زبيدة» تقف لهم بالمرصاد ، وهى الزوجة التى تعترف بها أسرة « المنواتى » فى حين أن زوجته الثانية «نور» تحاول طيلة المسرحية رؤية زوجها ، لكن دون فائدة ، وفى اللحظة التى تجتمع فيها به تقرر أن تنهى حياته . .

المسرحية من ثلاثة فصول . يبدأ **الفصل الأول** فى المستشفى ، بين حجرة الاستقبال وحجرة المريض ، تعلن صفاء عن وجود امرأة منذ فترة ، تحاول دخول المستشفى . يعرف الجميع أنها نور ؛ زوجته الثانية ، لكنهم يحجمون عن إخبارها . يدخل سامى ، وتحضر ابتسام ، ويفضى حازم بسره إلى أخيه سامى ؛ فقد كتب الأرض والعقارات لزوجته الأولى ، ولم يتبق لنور غير مائة ألف جنيه مودعة فى البنوك . يكلف حازمٌ سامىَ إخبار نور بإمضاء مخالصة ، شريطة ألا تذكر نور أنها كانت فى يوم من الأيام زوجة لحازم المنواتى . يستنكر سامى هذا ، ويعده بعملية قتل لن يشترك فيها ، ولكن مع إلحاح يوافق على مضض . .

أحداث **الفصل الثانى** تقع فى بيت «نور» التى تستعيد تجربتها ، مؤكدة لنفسها أنها لم تضع حياتها فى حب حازم «حياتى ما ضاعتش ، فى حياتى لحظات تساوى العمر كله ، وعلى اللحظات دى عشت ، وعلى اللحظات دى هموت»[١٩٢] . وعبارات نور تذكرنا بمواقف من الباب المفتوح ، «الباب مفتوح ومش مفتوح » « الست اللى بتحب ماتقدرش تختار ، يوم بعد يوم بتضيع فى الإنسان اللى بتحبه ، يوم بعد يوم بتبقى هو ، سوا أحياها سوا موتها ، ما تقدرش تختار »[١٩٣] .

يصل سامى لبيت نور ، حيث تنتظر مكالمة من حازم ؛ فيتعقد الموقف ، وتصعب مهمة سامى فى إخبارها برغبة حازم المنواتى ، وحينما يخبرها ، يفاجأ برد الفعل العنيف برفض نور التصديق « ليه يا سامى عايز تقبرنى وانا عايشة ؟ ليه عايز تلغى وجودى ؟ هم معلش ، لكن انت ؟! »[١٩٤] .

سامى « يضع يده على ذراعيها ، نور . . حازم بيقول فيه اعتبارات أقوى منه ! نور . . حازم لا يمكن يقول كده . . حازم طول عمره خايف ، لكن قدام الموت هيخاف من إيه ، من مين ؟ قدام الموت ما فيش إلا أنا وهو ، وإنا الحقيقة فى حياة حازم »[١٩٥] .

- ترجع نور إلى المستشفى ، حيث يراها الجميع ، ويكون

فى حضورها حل لمشكلتهم مع حازم وزوجته زبيدة . .

– **سنية** : نور هتشيل الحمل اللى انتم مش قادرين تشيلوه .

. . . لو نور عرفت إن حازم ساب الأرض واللى عليها لزبيدة ، هتسكت ؟

فاطمة : طبعًا لا . . ستقيم الدنيا وتقعدها [(١٩٦)]

يوافق الجميع على خطة سنية ، ويتحايلون على خروج زبيدة من حجرة حازم ، حتى تتمكن نور من رؤية حازم . . حينما تلتقِ نور بحازم ، تدركْ صدق ما قاله سامى ، وتعلن انسحابها من حياة حازم .

نور : إن كان فيه حاجة مزورة فى حياتك يا حازم فهى أنا ، واللى مش قادره أفهمه انت ليه بقيت علىَّ المدة دى كلها . .

نور : ما تخافش يا حازم ما تخافش . . حستخبى ومش هتكلم أبدًا [(١٩٧)]

لم يكن « موضوع الزواج السرى بعيدًا عن الكاتبة ، فمن المعروف الآن أن رشاد رشدى قد تزوج من زوجته الثالثة ، وهو لا يزال مع الدكتورة لطيفة ، وأنه أبقى هذا الزواج سرًّا »[(١٩٨)]

لا تخرج نور من الباب ، فهى لم تعرف الباب ، وهنا تؤكد لطيفة الزيات « على دلالة الباب المفتوح » [(١٩٩)] الذى يؤكد جابر عصفور على رمزيته . .

ينتهى هذا الفصل بسقوط نور من شرفة إحدى الحجرات ،

فقد فقدت توازنها النفسى قبل أن تفقد توازنها الجسدى ، عندما تنكّر لها حازم وأسرته .

فى الفصل الثالث ، يتماثل حازم للشفاء ، وتخفى زبيدة كل ما يدل على شخصية نور وعلاقتها بهم ، ويتفق الجميع على إجابة واحدة : إنهم لا يعرفونها ؛ لتنتهى المسرحية بانسحاب سامى وصفاء ، فى حين التفت المجموعة : زبيدة ، ويسرى ، وفاطمة ، وسنية ، وعزيز ، حول سرير حازم ؛ استعدادًا لإطفاء الشموع ، وتتردد على ألسنتهم أغنية عيد الميلاد ، وهم فى بهجة يلتهمون قطع التورتة . .

فى مسرحية «بيع وشراء» قد لا يهمنا كيف وظفت الكاتبة خشبة المسرح فى محاولتها لتقديم أكثر من مكان : بيت نور ، خارج المستشفى ، حجرة الاستقبال ، حجرة المريض ، لكن ما يهمنا هو الفعل المسرحى الذى قدمه النص وعلاقته بموضوعنا : **تفاعل الأنواع** . .

لعل السؤال الأول الذى يتبادر إلى الذهن : **لماذا كتبت لطيفة الزيات المسرحية ، وهى التى كتبت الرواية والمجموعة القصصية ؟ هل كانت تريد أن يرى الناس هذا العمل ممثلاً على خشبة المسرح ، لتضمن وصول مقولتها إلى أكبر عدد من المشاهدين ؟** . . وإذا كان المسرح هو من اهتماماتها التى ظهرت مبكرة : حيث تؤكد فى أكثر من عمل أدبى لها ، وفى

أكثر من حوار ، أن المسرحية جاءت بعد نجاح روايتها الأولى «الباب المفتوح» **فلماذا لم تكرر المحاولة ؟ ولماذا تأخر نشر هذا العمل الإبداعى ؟**

وإذا كنا نتفق تمامًا مع المقولة التى تؤكد أن النص المسرحى لم يكن يومًا ليقرأ فقط ، بل إنه فى الأساس نص مُشَاهَدٌ من قبل جمهور ، وممثَّلٌ من قبل ممثلين ؛ أى أن الكاتب المسرحى واحد من منتجى هذا النوع الأدبى ، ولم يكن يومًا منفردًا ، فهناك بجانب الممثل: المخرج ، الإضاءة ، الديكور ، تتابع المشاهد ، إلخ .. أى أن النص المسرحى يخضع لتقنيات الكتابة الدرامية ..

وهنا يكون واجب الباحثة الوقوف على رصد تأثر الأنواع الأدبية الأخرى ، مثل : الرواية أو القصة بالنص المسرحى .. فهل ما قدمته من قبيل مسرواية ، أو مسرقصة ؟

يقول فلتروسكى : « فى المسرح تتحد وتتصارع أنظمة العلاقات اللغوية ، تلك التى تطرأ خلال النص ، مع التمثيل الذى ينتمى إلى أنظمة علاقات مختلفة ؛ فتقنيات الكتابة المسرحية دالة فى تقنيات الخشبة ، تتغير طبقًا لها ، وتسعى لتحقيقها داخل النص» . ويرى فلتروسكى أيضًا أن أهم تقنيات الخشبة التى تؤثر فى تقنيات الكتابة هى : التمثيل ؛ فلا شىء عنده يحقق جوهر المسرح أكثر من حضور الممثل ، حديثه

وإيماءاته وحركة جسده ، لا مسرح دون تمثيل »[٢٠٠] .

وفى الحقيقة أن مسرحية «بيع وشراء» لا تنتمى لنوع المسرواية ، بل مسرحية تتداخل فيها الأنواع . وأهمها شذرات من السيرة الذاتية ، إضافة إلى الرواية التى تنتمى إليها كافة أعمال لطيفة الزيات ، والقضايا الفكرية والنفسية والوجودية التى تشغل لطيفة الزيات تظهر بوضوح فى هذه المسرحية ؛ إن الجو العام هو عصر الانفتاح ؛ إنه عصر : « البزنس » « واختلال القيم الإنسانية وانهيارها أمام القيم المادية ، وتضاؤل القيمة الفعلية للإنسان ، واستلابه ، وعجزه أمام هذا الاستلاب ، إضافة إلى وجود شخصيات تنتمى إلى أعمال أخرى مثل : شخصية سامى التى تقترب من شخصية سامى فى بدايات «مجموعة الشيخوخة» وحسين فى «الباب المفتوح» ، وحازم ممثلاً لكل أنواع السلطة والقهر يقترب من « رفيق » المتسلط والمتحكم فى مصير الزوجين « سامية » و « محمد » فى «صاحب البيت» . فى «بيع وشراء» تقدم لطيفة الزيات مفهومًا للحرية بشكل لم تتناوله من قبل ؛ فالحرية هنا هى القدرة الفردية على الفعل مهما كانت طبيعة الفعل فالأساس هو الفرد ، بانفصال تام عما هو سائد فى المجتمع الذى يعيش فيه »[٢٠١] .

* * *

الشيخوخة وقصص أخرى

نشرت هذه المجموعة بعد فترة من الانقطاع عن الكتابة ، وتضم قصص : بدايات ، الشيخوخة ، الممر الضيق ، الصورة ، الرسالة ، على ضوء الشموع .

فى قصة «بدايات» ، كما فى قصة «الشيخوخة» التالية لها ، تكتب لطيفة الزيات نتفًا من ملاحظات وتأملات فى سياق سردى ، بصيغة الأنا [٢٠٢] . فمنذ السطر الأول من القصة حتى سطرها الأخير ، نجد حضورًا طاغيًا للذات «تلقيت مكالمة تليفونية مفاجئة من سامى اليوم . قرر كما يقرر عادة ، قبل أن يسافر بعيدًا وطويلاً ، إنه فى حاجة إلى أن يلقانى »[٢٠٣] .

وتنتهى القصة ، والأنا تعبر عن ارتياح لتصالحها مع ذاتها « وتنهدت ارتياحًا وأنا أعبر بكهولتى ما مضى من عمرى إلى ما هو آت » [٢٠٤] . وفى قصتىْ : «الشيخوخة والرسالة» يغيب الشكل التقليدى ، فى حين تحتفظ قصص : «الممر الضيق والصورة وفى ضوء الشموع» بتقليديتها ؛ أى وجود بداية ووسط ونهاية ، فضلاً عن موقف بعينه يتيح للبطلة الوصول إلى لحظة الكشف ، وتشترك غالبية القصص فى تجليات السيرة الذاتية للكاتبة ، وهى : الشيخوخة ، بدايات ، الرسالة ، على ضوء الشموع ، وتشترك النصوص جميعًا فى التعبير عن الحاجة إلى فحص الذات ، وتأمل مفردات التجربة وتفكيك الماضى لإعادة

ترتيبه ؛ وصولاً إلى الفهم والتصالح مع النفس »[٢٠٥] .

ففى قصة «بدايات» تستعيد البطلة علاقتها بمن أحبت «يخطر فى بالى الآن خاطر غريب ؛ لقاءات سامى كانت علامات مميزة على طريقى و صادفت تقريبًا كل عقد فى عمرى » [٢٠٦] . تقيِّم الراوية تجربة الحب الأول ، تقول : « ما أن سقطت الورقة شعرت فعلاً بوطأة السنوات من ٤٤ إلى ٥٤ مليئة بالأحداث والمتغيرات . كانت ولم تزل حبلى ، بين الفرحة والغُصَّةِ تقف ، ولا هى تعرف ، ولا أحد يعرف إلى أين تسير ، بقيت الغُصَّةُ ولم تكتمل الفرحة ، ولا هى تعرف إلى أين تسير شخصيًا ، ولا إلى أين تسير البلد »[٢٠٧] . والملفت أن هناك تكاملاً بين قصص المجموعة ؛ فثمة تردد صوت الشيخوخة وتعثرها بكل ارتباكها المعنوى فى «بدايات» إلى الوعى بفعل الكتابة ذاته ؛ إنها تحكى قصة الكتابة متوازية مع قصة حبها الأول ، والشكل الذى ارتضته لها هى : الشذرات ، حيث تنتقل من استرجاع اللقاء الأول إلى زمن نهاية الحب ، وهى فى سن الثامنة والعشرين . عبرت الكاتبة بمذكراتها ويومياتها عن مواقفها وتحليلاتها لتلك المواقف ، من خلال جمل اعتراضية ، واسترجاعات ، واستدراكات ، وإضافة ، وحذف وتبدل الضمير من « الأنا » إلى الـ « هى » . .

- « عواطف سامى تحدجنى ، أستكثرها على نفسى ، أشعر أنها موجهة إلى امرأة غيرى ، وأنى اغتصبتها بلا وجه حق ، وأنا

موجودة وغير موجودة ، أكاد أصرخ ، وسامى يذوب كيانه فى كلماته ، كفى . المرأة التى تحبها ماتت ، وأنتحل كلمات الحب لنفسى ولا أصرخ »[٢٠٨]

ترى فريال غزول أن وحدة القص تأتى من تجانس الجو العام ، وارتباك كاتبة اليوميات ؛ الأمر الذى يستوعبه القارئ استيعابًا كاملًا ؛ فالإشارات كثيرة إلى الزمن ، وفعل الزمن ، ومستويات العلاقة ، والشيخوخة ، ولا يملك المتلقى هنا إلا أن يعيد النظر فيما يقرأ ليتأكد من أى زمن هو ، وتنوع فى الأساليب السردية ، وبنوط [*] كتابية مختلفة ، تضمها الصفحة الواحدة ، وثمة عناوين فرعية ، وأفكار فرعية محاطة بالأقواس » [٢٠٩] .

القارئ للمجموعة لا يمكن أن يسلم نفسه للسلبية ، فلا تسلمه القراءة إلى الدعة ، يقع عليه عبء كبير فى البحث عن النهاية ، وفى ترتيب الأحداث ، حتى يتمكن من سد الثغرات التى خلقها السرد عبر الحذف فى القص ؛ لأن الشكل الذى تروى به الأحداث لا يتخذ خطًّا متصاعدًا ، بل هو شكل متجذِّر ومُتشظٍّ » يكشف أن الانكسار فى المتواليات والانقطاع فى الواقع المعاش ، وضرورة المبادرة لرأب الصدع ، والمشاركة فى لم الشذرات » [٢١٠] . إن صوت الراوية يحكم على فعل السرد

(*) جمع : بنط ؛ وهو حجم الحرف وشكله .

« نشوتى وأنا أفعل ، هى التى أثارت الفضول اللحوح المنبهر من جانب الجالسين حولى ، أم هستيريتى ، ولا أهتم ، لا أعد أهتم بالانطباع الذى أتركه فى الآخرين »[٢١١] . إنها تحاكم التجربة والذات معًا ، وتطلق سراح مشاعرها الحقيقية التى كُبِتَتْ لسنوات طويلة « كيف توهمت إمكانية الفصل بين ما كان وما يكون »[٢١٢] ، الهدف من ذلك هو الوقوف مع أسباب الإخفاق والفشل « يوم لا أعد (هكذا) أهرب من المرأة ، ومن عدسة التصوير ، يكتمل ما بدأت»[٢١٣] .

نتعرف فى قصة « الشيخوخة » إلى امرأة فى الستين من عمرها ، تستعيد يوميات ومذكرات وملاحظات ، كتبتها فى سن الخمسين .

تبدأ القصة بمقدمة ، وملحوظة ، وخاتمة . **المقدمة** هى الرابطة بين القصة السابقة «بدايات» وبين «الشيخوخة» ؛ فبنية قصة «الشيخوخة» توالدية ؛ يوميات تتشكل عبرها يوميات أخرى ، فهى تقترب من بنية المتاهة . داخل هذه المتاهة يتعدد مفهوم الشيخوخة ، لتصير قابلة - فى كل مرة - للتحوير والتعديل والتبديل . تبنت الكاتبة مفهومًا محددًا عن الشيخوخة « قررت نشر هذه المذكرات كما هى ، على أن أضيف لها بضع ملاحظات توافرت بحكم السن والخبرة »[٢١٤] « وعلىَّ أن أقر الآن أن تدبيج الرسائل يومًا بعد يوم ، والصَّفحات ، تجاوز

أحيانًا هدفه ، وتحول أحيانًا إلى غاية فى حد ذاته» [٢١٥] .

داخل اليوميات يأتى الحلم ، ليكشف العلاقة بين المرأة الراوية وزوجها أحمد ، وانعكاس هذه العلاقة على ما هو آت . وفى محاولة للدفاع عن صورة الذات للإبقاء على المعتقدات ، أو بالأحرى الأوهام الثابتة عن الذات ، يعمل العقل على صد الإدراك مرة أخرى حتى لا يطفو على السطح [٢١٦] . .

« فى أعماق كل منا ترقد رغبة كامنة فى الموت ، فى الانزلاق إلى حالة اللاشيء ، والتخفف من عبء الوجود الإنسانى ، والمسئولية الإنسانية تجاه الذات والآخرين ، وتتضح هذه الرغبة فى السعى إلى التواصل إلى مطلق ما ؛ يلغى المكان والزمان»[٢١٧] . تقول لطيفة الزيات : «يمكن الملاحظة فى الشيخوخة الازدواجية والصراع العنيف والمعاناة الفظيعة جدًا التى تمر بها البطلة ؛ فقصص المجموعة تعبر عن لحظة الإمساك بالوعى التى تأتى عبر التراكم الزمنى بصراعات الذات مع نفسها والآخرين » [٢١٨] .

تحرص الكاتبة فى قصتىْ : «بدايات والشيخوخة» على إثبات الفترات التاريخية ، فتبدأ قصة : «بدايات» فى ١١ ديسمبر ١٩٧٤ ، وتضيف أحداثًا بعد عشر سنوات ، ثم يعود السرد إلى نوفمبر ١٩٥٥ ، ثم يستمر إلى الأمام لتصل إلى ١٥ ديسمبر ١٩٧٤ . أما قصة : «الشيخوخة» فتنطلق من عام ١٩٧٤ لتنتهى بملحوظة : «مدونة عام ١٩٨٤» .

تؤكد قصة : «الشيخوخة» العلاقة المتوترة بين الأم وابنتها ، وأثر ذلك على العلاقة بين الابنة وزوجها ؛ فالقصة تطرح العديد من الأسئلة عن موقف الذات تجاه العلاقات بالابنة ، وتصوراتها للعلاقة بالابنة «حاولت حنان منذ بداية عودتها ، التوصل إلى عالمى الداخلى المرة بعد المرة ، ورفضت أنا عامدة أن أساعدها»(٢١٩) .

وإذا كانت أمينة رشيد تذهب إلى أن هناك علاقة وثيقة بين الزمن التاريخى والزمن القصصى فى قصة : «على ضوء الشموع» ، فإنى أضيف إليها قصة : «الممر الضيق» . الأدب يقول الحقيقة التى يسترها التاريخ الرسمى بخطابه الأيديولوچى وشعاراته الزائفة ، وقصة «الممر الضيق» تعبر عن جوهر هذه المقولة ؛ نحن أمام وعى ونضج الصغيرة منى ، إنها تدرك كل المتغيرات الحادثة فى مجتمعها .

فإذا كانت الأم ترصد هذا التغير عبر «الممر الضيق»؛ حيث يقع بيتها ، فإن منى تدركه ؛ حيث تصطدم به فى الطريق ، وفى المدرسة يصور « التقهقر السياسى والإحباط القومى ، والانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى ، والتطفل الثقافى ، وتراجع القيم الوطنية » (٢٢٠) .

إن الفرق بين الأم وابنتها هو الفرق بين وعى وآخر ، بين ذات غُيِّبَتْ ، أو حاولت أن تنفى وعيها ، وترضى بما هو كائن

داخل المجتمع ، فى حين أن وعى الفتاتين وعى ثورى رافض لا يوجد ما يكبحه من ضغوط الواقع التى تعيشها . إن القصة تسمح بعرض التفاوت والتنافر والتناقض ، وتعدد أوجه التجربة ، تقول لطيفة الزيات : « إن كل قصة من القصص لها «هدف» ، تحاول أن تقول شيئًا بمعزل عن الأخرى ، والتغير الذى يطرأ على الإنسان . وأعتقد أن هناك رابطًا قويًا بين قصص المجموعة ، يتمثل فى منافسة التجربة التى عاشتها لطيفة الزيات ؛ فكل قصة هى مرحلة من مراحل الحياة ، هناك خيط يربط قصص المجموعة ، ويجعلها متكاملة ؛ فالقصص تنويعات على عامل النضج والنمو النفسى [٢٢١] . .

«الصورة» هى القصة الرابعة ، وهى تقليدية البنية ، تناقض علاقة الرجل والمرأة ، علاقة تتسم بالتوتر من قِبَلِ الزوج . الرؤية هنا هى رؤية الزوجة المخدوعة فى زوجها رغم تفانيها فى خدمته ، وفى أثناء رحلتهما إلى المصيف ، تسترد المرأة وعيها الذى غيبته لسنوات ، متوهمة أن الرجل يبادلها الحب « سقطت الصورة على الأرض ، على مبعدة من آمال ، ودون أن تتحرك من مكانها ، أسندت مرفقيها إلى فخذيها ورأسها إلى يديها ، وراحت ترقب الصورة بوجه بارد خال من التعبير ، وطالعتها صورة امرأة غريبة عنها ؛ امرأة محمومة تقبض بيد محمومة على ذراع رجل ارتسم الألم على وجهه من عنف القبضة ، وهى فى

هدوء ، مدت أمال ساقها ، وبمقدمة الحذاء طمست الصورة»[٢٢٢] . أما فى قصة : «على ضوء الشموع» ، فتتمتع بفضاء روائى ، وبمشاهد مسرحية ، وبموسيقية الشعر [٢٢٣] ، حيث تنقسم القصة إلى أحد عشر مشهدًا . تعرض القصة أزمة الراوية مع زوجها ، ثم تصور رحلة الراوية مع مجموعة من أصدقائها المثقفين إلى القرية ، هذه الرحلة الخارجية إلى القرية توازيها رحلة داخلية « داخل الذات » . تطفو المواقف التى تحمل فى طياتها القوة والضعف لتنتهى إلى قرار الانفصال عن الزوج .

إن الإطار التاريخى الاجتماعى الذى يؤطر القصة بين عامى ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، وهى الحقبة التى شهدت تحولات اجتماعية اقتصادية عاشها المجتمع المصرى ، وتفرض نفسها على الراوية عبر تنامٍ لأغنيات عبد الحليم حافظ وشعر صلاح عبد الصبور ، وإشاراتٍ إلى كتابات اشتهرت فى تلك الفترة ، خاصة الكتاباتِ العبثية لسارتر وكامى وكيركجارد ، إضافة إلى شذرات من السيرة الذاتية ، زوج الراوية كاتب مسرحى مشهور ، وإشارة إلى روايتها الأولى ، والإشارة إلى البيت القديم «فهل يعقل أن تنفرج فى يومين أزمة استطالت سنتين؟ سنتين أم عشرًا ؟ .. تساءلت فى مرارة وهى ما تزال تقف خلف الباب المغلق » [٢٢٤] . «على مر الأيام ، تحولت إلى أذن تسمع بعقل يثقله ركام الأكاذيب

وأنصاف الحقائق ، وعقلها يشت يومًا بعد يوم ، دون أن يدرك حتى أنه يشت » [٢٢٥] .

تتعدد الأصوات داخل القصة فى تناغم تارة ، وفى تقاطع تارة أخرى ؛ صوت الراوية وصوت المنشد والمرأة الفلاحة ، ومجموعة المثقفين والشيوخ ، وصوت الراوية الذى يختلط بصوت الشخصيات . .

على الرغم من أن العلاقات قائمة بشكل قوى بين قصص هذه المجموعة ، فإن النقاد لم يقفوا أمام تجنيسها : هل هى مجموعة قصصية ؟ أم حلقة قصصية ؟ أم رواية ؟ . . أعتقد أن هذه المجموعة تحمل سمات الحلقة القصصية بما أطلق عليه أنجرام : التحرك إلى الأمام من الدوران التكرارى . إضافة إلى التيمة الواحدة « التفتيش عن الذات » ، وتبلور وعى الراوية فى قصص المجموعة ، واشتراك القصص فى سرد وقائع حياتية ذكرتها الكاتبة فى أعمال سابقة ولاحقة . .

قصة : «الرسالة» تحمل شكل ومضمون الرسالة ، وهى ترتبط بقصة «بدايات» أكثر من ارتباطها بقصة «الشيخوخة» ، وتقترب أيضًا من قصة «على ضوء الشموع» فى أن الراوية تكتب رسالة لأحد الأشخاص تلتقى به فى رحلة ، وتقع فى حبه ، وفى أثناء فعل الكاتبة ينهال سيل التداعيات ، وتذكر لحظة اللقاء .

فالراوية / الكاتبة للرسالة تسجل اللحظة الموازية لفعل

الكتابة ؛ حيث تسجل ملاحظتها وهواجسها وانفعالاتها ومخاوفها.
إن هذه القصة هى قصة الكاتبة ذاتها ، لحظة الإمساك بالقلم . .
«ما هذا الذى أفعله ؟! . . ألن يكتب لهذه الرسالة الاكتمال : وهل أنا بسبيلى إلى اجترار الأسطورة أم بتدبيرها؟ أم لعلى أنا الأخرى لا أملك أن أعيش بلا أسطورة »[٢٢٦] .

* * *

الرجل الذى عرف تهمته

«الرجل الذى عرف تهمته» ، مجموعة قصصية صدرت فى عام ١٩٩٤ ، عن دار شرقيات ، تضم ثلاث قصص ، هى : الهشيم ، كلمة السر ، الرجل الذى عرف تهمته . .

اختلف النقاد فى تحديد النوع الأدبى لهذه المجموعة . فثمة من يجدها مجموعة قصصية ، فى حين أطلق البعض على واحدة من قصصها صفة « رواية [٢٢٧] وهى قصة : «الرجل الذى عرف تهمته» ، واعتبرت - فى تقدير بعض الكتابات - مسرحية عبثية [٢٢٨] . تربط قصص المجموعة فكرة الكتابة عن السجن ؛ أى أن السجن عنصر ماثل فى القصص الثلاث ، فيما يبدو ، أمَّا فكرة القصص فقد جاءت بعد أن اكتشفت الكاتبة عملية التزوير التى قامت بها أجهزة الشرطة ، فعملية التسجيل التى فرضت على بيتها وبيت أخيها عبد السلام الزيات ؛ بهدف جمع أدلة إدانة « كانت بالضرورة اكتشافًا مؤلمًا ، وهذا ما يمكن أن يقال

فى هذا الصدد ، ولكن يبقى فى كل تجربة ، أيًا كانت درجة إيلامها ، عنصر كوميدى يدعو إلى الفكاهة والسخرية ، وهذا العنصر الذى استخدمته فى كتابة قصة : «الرجل الذى عرف تهمته» تحديدًا فى محاولة لانتزاع الضحكات من موقف فاجع ، ولإمكانية التعامل مع واقع قاهر وقامع »[(٢٢٩)] .. هذا العنصر ، وظفته لطيفة الزيات فى مجموعتها ، إنها لا تقوم على تقديم علاقة قاهر ومقهور ، بل هو صراع يتجاور فيه القاهر والمقهور ، من المواطن البسيط إلى الشرطى[(٢٣٠)] . إنها تصور حياة إنسان بسيط غارق فى همومه اليومية ، يلهث وراء لقمة العيش ..

فى قصة : «الهشيم» يسجل الراوى داخل السجن ما يشعر به . فثمة انفجار قد حدث وتغطت الأرض بالزجاج المهشم . يلتقى الراوى والسجناء كل يوم فى تدريبات مجهدة للغاية ، لكن هذا الإجهاد لم يوقفه عن الكتابة ؛ الفعل الذى يعرضه للموت ، أو - فى أحسن تقدير - النفى فى الطابق المسحور ؛ أى الحبس الانفرادى ، «تعطى الأوامر ، وتراقب حركات السجناء ، وفى لحظة اكتشاف رائعة ، يهتف الراوى : الهشيم منا ، الهشيم فينا ! .. تواطأنا جميعًا على التستر عليه »[(٢٣١)] .

يذكر الراوى فى رسالته إلى صديق له - وهو أحد السجناء - آليات القهر وتنوعه ، والكيفية التى جعلته هو الآخر يساعد

هؤلاء القاهرين فى إتمام عملهم ؛ الآن لا أملك سوى أن أحتقر نفسى ، وأبصق على الوحش فاقد الحواس ، فاقد المعنى الكامن فى أعماقى . صحيح أنهم صنعوه ، ولكنى أنا الذى مكنتهم من صنعه » .

نفض الراوى عن نفسه الخوف والقهر ، فذاته لازالت قادرة على مقاومة الانفجار ، مُعَبِّرة عما بداخلها . تنتهى القصة وصرخات الراوى تدوى ؛ لقد وصلت أصواتهم وصرخات غضبهم إلى آفاق السجن بأسره .

الكتابة هى [مرحلة من مراحل الرفض ، وإبقاء الذات فى حالة تيقظ ومقاومة للسيطرة والقهر] .

* * *

كلمة السر

ثانى قصص هذه المجموعة ، يعدل الراوى عن حكى قصة عبد الله – بطل قصة : «الرجل الذى عرف تهمته» – تعتمد القصة بشكل رئيس على مجازية باب الزنزانة، سواء أكان مغلقًا أم مفتوحًا أم مواربًا ؟ تنطلق رضوى عاشور من دلالة مجاز الباب ، راجعة إلى الوراء قرابة الثلاثين عامًا ، إلى رواية «الباب المفتوح» . يحكى الراوى حكايته وهو داخل السجن « أحكى هذه الحكاية من الزنزانة رقم (٣) ، عنبر (٧) ، سجن مصر . أتلمس الكلمات على الضوء الباهت الذى يتسلل مع طلعة

الصبح ، من قضبان حديد قبو الزنزانة ، علىّ أن أستعد بعد قليل لإيداع الورق والقلم فى مخبئها السرى »[٢٣٢] .

القصة تُحكَى هى الأخرى من داخل السجن الذى يتحول فى لحظات إلى سجن جماعى يفرض من خارج الذات ، وفى لحظة أخرى هو سجن الذات وتقوقعها . . لكن السجن هنا يعنى ما هو مرتبط بالكيان البشرى ؛ ذاتيته فى أرقى تجلياتها ، فباب الزنزانة ينفتح حينما تتشبع وتمتلك الذات الإنسانية المعرفة « أنا أملك الآن أن أقول بكل ثقة واعتداد بالذات : افتح يا سمسم ! . . فينفتح باب الزنزانة لا باب الكنز » ؛ إن باب الزنزانة كنز من نوع فريد ، كنز لا يملك أحد أن يسلبه من الإنسان الفرد »[٢٣٣] .

ولأن مشكلة إبلاغ الرسالة تصبح يومًا بعد يوم أكثر إلحاحًا ، وقد تقطّعت الصلات بين الراوى والعالم الخارجى «قلت لنفسى إن كان باب الزنزانة ينفتح ، فلا بد من وجود نمط ما محدد ، ينفتح له الباب ، وما علىّ إلا أن أجد هذا النمط ليفتح الباب بإرادتى ، وأملى الرسالة »[٢٣٤] .

يتماهى عبد الله مع الراوى ، ومع كل السجناء ، فهو يروى هنا حكاية كل سجين داخل زنزانته ، رغم المحاولات العديدة لانتزاع إنسانيته وإرادته المسئولة ؛ ليصير مسخًا فاقد القدرة على امتلاك وعيه وإرادته « فالرحلة قد استهدفت تحريرى أنا شخصيًا ، لا تحرير عبد الله ، وما لم أفهمه إذ ذاك كان : لماذا

ينصب الرد على حالتى ، وكأنما أنا مركز الكون ؟ هذا مالم أفهمه ، لاحقًا ، حين أدركت أن كل فرد هو مركز الكون»[٢٣٥] .

تنتهى قصة : «كلمة السر» ، وهى تعبر عن راوية القصة بقدر ما تعبر عن الكاتبة نفسها التى جعلت من نصوصها الإبداعية سجلاً لرحلتها ، وأشركتنا فى مسعاها النبيل إلى التحرر الإنسانى ، والتصالح مع الذات » [٢٣٦] « الاعتداء يسكننى ، والفخر ، وسكينة تصالحى على ذاتى تربط كيانى ، أستشعرها حية ، نابضة ، متوهجة فى جسدى خفيفًا وفى ليونة أطرافى ، سكينة تجعلنى أوقن أن الرحلة كانت فى المقام الأول رحلتى أنا » [٢٣٧] .

تتفق هذه النهاية مع نهايات «حملة تفتيش ، والباب المفتوح ، والصورة ، وفى ضوء الشموع ، وبدايات ، والشيخوخة ، وصاحب البيت» . .

« فى أوضاع قاهرة لا تؤذن بالتغيير ، لم أعد أملك سوى النقد المر الساخر ، والضاحك أحيانًا ، وجـــدت نفسى أكتب - كما لم أكتب من قبل - رواية يمكن أن تدرج فى إطار الأمثـــولة parable ، أو فى إطار الهجاء الاجتماعى . وحين استطعت أن أعلو على تجربتى ، وأن أرقبها من الخارج وأنا أضحك ، وأضحك الآخرين منها ، امتلكت بسخريتى هذه حريتى»[٢٣٨] .

كما سبق القول ؛ [**فإن الحرية كانت أحد الأهداف التى ناضلت من أجلها لطيفة الزيات**] ، سواء على المستوى الاجتماعى أم الإبداعى ، فلا تخلو قصة أو رواية من إبداعها من مناقشة لهذا المبدأ . تستخدم لطيفة الزيات الأسلوب التهكمى اللاذع ، ومع ذلك فهو يدمى القلب ، ويدمع العين ؛ فبطل الرواية إنسان بسيط ، مهموم بشئون حياته اليومية ، لا حيلة له ولا حول تجاه واقع اجتماعى فاقع وضاغط ، يصادر الحرية ، ويلوك بالسجن ، وله فى ذلك وسائل ذكرتها الكاتبة فى قصة «الهشيم» : التنصت والتجسس وتزوير الشرائط المسجلة عن طريق المونتاج ؛ لإيجاد أدلة دامغة . كيف يتفاعل عبد الله مع هذا الواقع ؟ . . ومع ذلك ، فإن القصة تطرح سؤالاً كبيرًا ، هل يمكن أن يتمتع الفرد بالحرية عبر واقع قامع وقاهر ؟ . . « وإلى أى مدى يُسْأل الإنسان العادى بسلبيته وانطوائه على ذاته عن هذا الوضع المتفاقم الذى يطول الكل فى الواقع ، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة »(٢٣٩) .

تكشف قصة : «الرجل الذى عرف تهمته» دور أجهزة الإعلام فى تدعيم آليات القمع السياسى عبر تزويق صورة الحاكم ، وعبر المسلسلات اليومية التى ترسم صورة متفائلة لحياة البشر اليومية ، فلا توجد مشكلات مستعصية عن الحل ، ولا توجد منغصات ؛ فالحياة لونها بمبى . إن هدفها تزويق الواقع ، ورسم صورة وردية

مخالفة للحقيقة . ومن خلال التليفزيون أيضًا ، تستطيع القيادة السياسية أن تصطنع الثورات اليومية المواجهة للفرد ، وأصبح خطابها السياسى قدرًا يواجه المشاهد أينما يمم وجهه شطر أية قناة من قنوات التليفزيون»[٢٤٠] .

لقد تحولت السياسية على لسان الحاكم إلى فزورة . وتسأل الأب « عبد الله » : من أين واتت الولد والبنت هذه المعلومات السياسية ، وهو الذى حرم على أهل بيته السياسية ؟ . «أغمض عينيه يستعيد المشهد ، وتسأل من أين ، متى ، وكيف جمع الولد والبنت هذا القدر من المعلومات السياسية ، وقد حظر عليهما السياسة ، وكيف اتخذا دون أن يدرى موقف الرفض لما يجرى؟ »[٢٤١] .

إن هذا الوضع السياسى الملغز يؤدى إلى حالة عدم توازن وتصديق من قبل الفرد العادى «عبد الله» . . « عزّت على فهمه الكثير من العبارات والإشارات التى استخدمها رئيس الدولة وهو يعدد عدد المتحفظ عليهم . . أراد أن يفهم وليته ما أراد ، علاقة الخطاب بالثورة ، وعلاقة التحفظ فى مكان أمين بالسجن ، وعلاقة الديمقراطية بالأنياب وانعدام الرحمة » [٢٤٢] . فالسلطة ترسى فى عقل كل فرد ووجدانه أن السجن للجميع ، يد السلطة طويلة ، ورجالها فى كل مكان « الأمر الذى يفسر أن السجن للجميع ، بسبب وبدون سبب ، الأمر الذى يجبر الناس على التزلف الدائم والخنوع »[٢٤٣]

يتحول المواطن عبد الله إلى محقق ومراقب لنفسه وذاته ، ويتساءل دائمًا : هل أذنب فى حق السلطة السياسية ؟ هل قال ما تستهجنه ؟ هل هذه الكلمة خطأ أم صواب ؟ « فى ظل هذه القبضة الحادة ينعزل الأفراد عن بعضهم البعض ، ويتولد الخوف ، وتتباعد المسافات ، وتزيد الأوهام ، ويمتنع الحوار »(٢٤٤) .

تصور القصة المعاناة الاقتصادية الطاحنة التى تواجهها أسرة عبد الله ؛ بداية من الوقوف فى طابور الجمعية للحصول على زجاجة زيت ، والبنت فى الخامسة والعشرين تبدد أملها فى الزواج . والولد فى الرابعة والعشرين ينتظر خطاب القوى العاملة بعد انقضاء ثلاث سنوات على تخرجه فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بدرجة الامتياز « هذا عصر الانفتاح يا أبى . يتعين علينا أن نتحصن ضد الغواية . واستقرت عيناها على أحذية إخوتها الصغار مقورة بالمقص من الأمام لتفسح المجال لأصابع أقدام لا تكف عن النمو » (٢٤٥) .

كشفت لطيفة الزيات عن الضعف الإنسانى ، وهو عنصر متواتر فى أعمال الكاتبة ، ومن هنا كان تعاطفنا مع عبد الله بطل القصة ، فى كونه سجينًا سياسيًا ، وهو الذى لم يعر السياسة أى اهتمام .

إنه يشبه إلى حد كبير بطل كافكا ؛ ذلك المتهم الذى لم

يكن يعرف تهمته .. «فعند كافكا المعضلة وجودية ، باعتبار الحياة لغزًا مستغلقًا على التأويل ، يجد فيه الإنسان نفسه محكومًا دون أن يدرك ماهية تهمته »[٢٤٦] فى حين أن القضية عند لطيفة الزيات هى قضية سياسية فى الدرجة الأولى ؛ فاللامبالاة والاستسلام خارج السجن لا يقى الإنسان من توجيه التهم إليه وتلفيقها ، لكن البطل عبد الله آخر من يعلم تهمته ، ويظل يتساءل طيلة القصة : ما تهمته ؟ .

لم يقتصر قمع السلطة السياسية وألاعيبها على الفرد العادى البسيط ، بل طالت السلطة ذاتها ، فالضابط الشاب يرقبهم مرتبكًا وهو لا يعرف بعد قواعد اللعبة التى يلعبها الجد والحفيد »[٢٤٧] .

وكان الضابط الشاب قد تأهب لكل احتمالات الموقف ، وهو يخرج فى مهمة هى الأولى من نوعها بالنسبة إليه ، ولكنه لم يتأهب بحال لرجل يزيح المدفع الرشاش كما لو كان لعبة أطفال[٢٤٨] .

يتفق كل من الضابط وعبد الله فى السلبية ؛ فالضابط ينفذ أوامر السلطة دون أن يتعرف على أسبابها أو أهدافها ، هذا الحياد السلبى تجاه ما يدور بين القامع والمقموع يخلق تعاطفًا بينهما وبين القارئ « وهنا ترتفع نغمة المفارقة ؛ إذ هى بلاغة ذهنية مركبة ، لا تعتمد على ثنائية الخير والشر ، بل على تداخلهما فى نسيج متشابك »[٢٤٩]

«عبد الله الكائن غير المسيّس ، يتعرف على حيل السلطة وآليات القهر التى يتعرض لها السجناء أمثاله ، ويواجه التهم ، ويتعرف على قواعد اللعبة كى يلعب معهم . عبد الله الرجل الذى يخاف شرطة التموين ، تلقى الشرطة القبض عليه وهو يشيح بوجهه عن عمليات التهريب فى الجمعية الاستهلاكية ، ويخاف بائع الفاكهة على ناصية الشارع ، لم يعد يتعامل معه ، ويحمد الله أن أحدًا لا يعرفه فى السوبر ماركت ، والبوتيك ، ويخاف عسكر المرور » (٢٥٠) مع ذلك ، يظل عبد الله فى حيرة من أمره ؛ فهو إلى الآن لم يعرف تهمته ، وما أفادته كتابة عشرين عريضة ، يشرح فيها لأولى الأمر طبيعة الخطأ ، سيستمر عبد الله جاهلًا معنى التهمة التى ألصقت به ؛ وهى : التخابر . وفى سبيل تحديد التهمة يسترجع عبد الله أحداثًا وقعت قبل يوم ٥/ ٩/ ١٩٨١ ، عبر تقنيات الاسترجاع والمونولوج الداخلى . يردد عبد الله فى نهاية الأمر « ما من واحد مثلى إلاً ويرتكب مخالفة لا يعرف ما هى » (٢٥٠) .

ومع أن ما فعله عبد الله - « قلب محطة التليفزيون » - لا يمثل جرمًا أو خرفًا ، فقد استشار عبد الله السجناء « وهدأ عبد الله قليلا ، بعد أن أفتى كافة المحامين من المساجين ، داخل العنبر وخارجه ، بأن القوانين على كثرتها لا تتضمن مادة تعاقب الإنسان على قلب محطة التليفزيون ، حتى إن جاء هذا القلب

فى وجه رئيس الجمهورية ، إلا إذا تعسف المحقق ، وأدرج المطالبة بقلب المحطة فى بند إهانة رئيس الجمهورية » [٢٥١] .

لقد كانت تجربة السجن ، ومواجهة المحقق ، وامتلاك الوعى بما حدث فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، فرصة ذهبية لإعادة النظر فى علاقته بأفراد أسرته ، وعقد مقارنات بين موقفه وموقف أبيه وابنته وابنه ؛ فعبر هذا الموقف يتشكل وعى عبد الله بأهمية الجماعة ، فعبد الله لم يعد الرجل الذى دخل السجن .

إن المغزى الحقيقى للقصة يكمن فى أنها « تنتصر للجماعة ، وللالتقاء بين المثقفين والجماهير » [٢٥٢] . وتقول لطيفة الزيات : « **وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة ، لا يوازيها عندى إلاّ الحرية التى يمارسها الإنسان فى أثناء العمل الجماهيرى ، فى حالة مد ثورى** »[٢٥٣] .

* * *

الهوامش :

(١) هبة شريف ، صوت المرأة فى الرواية العربية الألمانية ، دراسة مقارنة ، تفضل الدكتور عبد الله أبو هشة بترجمة الأجزاء التى تخص دراستى .

(٢) المرجع السابق : ص١٤٨ ، ت : عبد الله أبو هشة .

(٣) المرجع السابق : ص١٥١ .

(٤) المرجع السابق ، ص١٥٣ .

(٥) لطيفة الزيات ، حملة تفتيش أوراق شخصية ، كتاب الهلال ، العدد ٥٠٢ ، ص٨١ .

(٦) الشيخوخة ، ص٤٦ .

(٧) هبة شاروبيم ، ص ١٢٩ .

(٨) حملة تفتيش ، ص٩٢ .

(٩) ١- ومن الدراسات المهمة التى صدرت عن أعمال لطيفة الزيات ، ما أصدرته مجلة أدب ونقد « لطيفة الزيات ،من الضرورة إلى الحرية » على الرغم من الطابع الاحتفالى لهذا العدد ، ويتضمن شهادة عن كتاب « حملة تفتيش » للدكتورة لطيفة الزيات ، ص٣١ أوراق السيرة نموذجًا للصيرورة الذاتية ، د.فريال غزول ص ٣٦ . رؤى على السلم .

٢- الموسيقى ، فوزية مهران ، ص ٤٩ بيع وشراء بين الكشف والتنبؤ - حوار شامل مع لطيفة الزيات أجرته : د. أمينة رشيد ، د. رضوى عاشور ، د. سيد البحراوى ، فريدة النقاش ، اعتدال عثمان ، ص٦٧ . ٢- عدد خاص من مجلة أدب ونقد . نوفمبر ١٩٩٦ ، العدد ١٣٥ بعنوان لطيفة الزيات نعرفها ونتنفس بحرية ، وفى هذا العدد تناولت فاطمة موسى حريق القاهرة فى الباب المفتوح ص٢٢ ، حنان الشيخ أعرفها ، أتنفس بحرية ص٥١ ، أوراق من كتابات لطيفة محمد الشربينى ص٥٥ ، لطيفة

والحداثة، زينب العسال ص ٤٠ . ٣- مجلة رواد غير الدورية . العدد : ٢٧ مايو ١٩٩٨ ، صدر بمناسبة مؤتمر دمياط الأدبى عام ١٩٩٧ ، حيث قدمت ثلاث دراسات هى : الكتابة والنمو تحليل لمفهوم الكتابة فى نصوص لطيفة الزيات ، د . مجدى أحمد توفيق ص٨٣ ، لطيفة الزيات تفتح الأبواب للرؤى والنضال لسهام بيومى ص٩٥ ، دراسة لطيفة الزيات : الصورة والمثال ، زينب العسال ٤- جريدة أخبار الأدب ، العدد ١٤١٧ ، ٢٨ يوليو ١٩٩٦ ، ويضم دراسة للدكتور : سيد البحراوى ، خصوصية الإبداع ص٨ ، رمزية الباب المفتوح للدكتور جابر عصفور ، ص١٠، لطيفة والثقافة المعاصرة ، حلمى الشعراوى ، ص١٠ ، أدين لها بوعى د. سمية رمضان ، لطيفة الزيات مواطنة باسلة وفنانة أثخنتها الجراح ، د. على الراعى ، جريدة الأهرام ٤ أغسطس ١٩٩٦ ، لطيفة الزيات ، مريد البرغوثى ، هل رواية لطيفة الزيات من الأدب الصحفى ، صباح الخير ٢٨ يناير ١٩٩٢، ص٤٤ - ٤٥ لطيفة الزيات والنقد الإنجليزى الحديث ، د . ماهر شفيق فريد ، الأهالى ١٥ يونيو ١٩٩٤ ، صاحب البيت علاء الديب ، صباح الخير ، العدد ٢٠٢٥ ، ٢٧ أكتوبر ١٩٩٤ ، قضية جيل فى ذكرى لطيفة الزيات ، الأهالى ، العدد ٨٩ ، ص ١٦ ، لطيفة فى سماء مصر ! د. أنور عبد الملك ، الأهرام ٤٢ سبتمبر ١٩٩٦ .

(١٠) الأدب والوطن ، ص ١٥٣ .

(١١) الأدب والوطن ، ص١٨٥ .

(١٢) المرجع السابق ، ص١٩٧ .

(١٣) المرجع السابق ، ص١٩٧ .

(١٤) لطيفة الزيات : الرجل الذى عرف تهمته ، دار شرقيات للتوزيع والنشر ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٧٢ .

(١٥) ندوة الأدب والوطن ، عرض : عزة خليل ، ٢٣١ .

(١٦) الكتاب صادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ٨١ ، ١٩٩٨ .

Tzzvetan todarov et oswold Ducrat : Diconnaaire (١٧)
Encyclapedique dessciences du langage Editions du seuil. paris 1972 : 193.

(١٨) خيرى دومة ، تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ، ١٩٦٠ - ١٩٩٠ ، دراسات أدبية ، الهيئة العامة للكتاب ، ص١٩.

(١٩) رينيه ويلك : مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ٣٧٦ .

(٢٠) پول ڤان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ، ت : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ١٩٨٣ ، ١٤٩ .

(٢١) المرجع السابق ، ص٢٨ ، ص ٢٢ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص٣٠ .

(٢٣) منذر عياش فى نظرية النص ، مجلة الحرس الوطنى ، العدد ٧٢ ص١٠ .

(٢٤) تيرى إيجيلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ت : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩١ ، ص١٦٧ .

(٢٥) منذر عياش : المرجع السابق ، ص١٠١ .

(٢٦) منذر عياش : المرجع السابق ، ص١١٠ .

(٢٧) عبد الفتاح كليطو : دراسات بنيوية فى الأدب العربى ، دار الطليعة ، بيروت و ١٩٨٣ ، ص١٩ .

(٢٨) محمد جمال باورث ، هل تقادمت نظرية الأجناس الأدبية ، أخبار الأدب ، ١٤ أغسطس ١٩٩٦ ، ص١٧ .

(٢٩) رامان سلدرن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ت : جابر عصفور ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٩١ و ص١٧١ .

(٣٠) Ralph cohen , Dopaslnodern Genre exist Genre winter 1987,p:243.

(٣١) Wiliam Elford Rohers The Three Genres , princceton Universty , press , 1983 , p : 20 .

(٣٢) رالف كوهين ، هل يوجد أنواع ما بعد حداثية ؟ ت : خيرى دومة ، شرقيات ص٢١٨ .

(٣٣) المرجع السابق ، ص٢٢٨ .

(٣٤) Fowler , Kinds of literature, p:278 .

(٣٥) تودروف : الأنواع الأدبية ، القصة الرواية ، المؤلف : خيرى دومة ، دار شرقيات و ط١ ، ص٤٢ .

(٣٦) راجع الأجناس الأدبية ، تودروف ، ت وتقديم : سعيد بوعيطة ، مجلة الحرس الوطنى ، ص٨٨ ٨١ .

(٣٧) رشيد يحياوى ، مقدمات فى نظرية الأنواع الأدبية ، ص٣٧ .

(٣٨) كارل فيتور : نظرية الأجناس الأدبية ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ، العدد ٩٩ ، ط ١٩٩٤ ، ط ١٩٩٤ ، ١ ، ص١٧ – ١٨ .

(٣٩) راجع عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص١١٧ – ١١٨ .

(٤٠) أثار هذا الرأى محمد مشبال بشكل مستفيض فى دراسة ، مقولة النوع وموقع الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، الجزء الأول ، ١٩٩٣ ، ص٢٨ .

(٤١) عبد الملك مرتاض ، التكامل الإبداعى بين الأجناس فى الأدب العربى ، مجلة المنهل « الإبداع والمبدعون » والعدد٤٨٠ ، المجلد ٥١ ، ١٩٩٠ ، ص ١٠٦ .

(٤٢) رشيد يحياوى : مقدمة فى نظرية الأنواع ، ص٦ .

(٤٣) توماس مونور ، التطور فى الفنون ، ت : محمد على أبو ريدة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٣ .

(٤٤) Fowler , Kinds , of literature, p:38.

(٤٥) خيرى دومة تداخل الأنواع ، مرجع سابق ، ص٣٣ .

(٤٦) عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ص١٣٧ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٤٦ ، وراجع ص ١٢٣ - ١٣٧ ١٣٨ - ١٤٥ .

(٤٨) خيرى دومة ، تداخل الأنواع ، مرجع سابق ص ٣٤ .

(٤٩) بير زيما ، النقد الاجتماعى ، ت : عايدة لطفى ، مراجعة : أمينة رشيد ، سيد البحراوى ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ص ٦٤ .

(٥٠) بير زيما ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .

(٥١) بير زيما ، مرجع سابق ، ص ٦٨ ٦٩ .

(٥٢) راجع توما شفسكى ، نظرية الأغراض ، نظرية المنهج الشكلى ، ت : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية ، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

(٥٤) المعجم العربى الأساسى ، المنظمة العربية والثقافة والعلوم ، ص ٩٤٣ .

(٥٥) راجع تودروف و تفاعل الثقافات ، مجلة فصول ، دراسة الرواية العدد الثانى صيف ١٩٩٣ ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(٥٦) مجدى يوسف . التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب ت ، ص٢٦ .

(٥٧) راجع أندريا موروا : فن التراجم والسير ، المشروع القومى للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ١٢ .

(٥٨) صرح نجيب محفوظ أنه كمال عبد الجواد فى أزمته الفكرية والروحية ، راجع محمد جبريل : نجيب محفوظ صداقة جيلين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - ص ٧٣ .

(٥٩) أنظر موريس جانجى ، السيرة الذاتية وأشكالاتها ، مجلة شئون أدبية ، السنة الثانية ، العدد ٦ ، صيف ١٩٨٨ ، ص ٧٤ .

(٦٠) عبد الرحمن البدوى ، فن السيرة عند رشيد يحياوى ، مقدمات فى نظرية النوع الأدبى ، ص٧٧ .

(٦١) يشير أحمد درويش فى مقدمة كتاب موروا أن العرب امتلكت تراثًا كبيرًا يرقى بأن يكون جنسًا أدبيًا بذاته ، تعددت تجلياته بين كتب الطبقات وسير الرجل وفى كتب المؤرخين والفلاسفة والأطباء والعلماء من أمثال : ابن سينا والغزالى وابن الهيثم . . إلخ ، وأرى أن كتاب التعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا هو الأقرب لأدب السيرة الذاتية التى تعنى بالاعتراف التى تعنى بالتطهير .

(٦٢) موريس جانجى ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .

(٦٣) موريس جانجى ، مرجع سابق ، ص٧٨ .

(٦٤) عبد الله إبراهيم ، السيرة الروائية ، إشكالية النوع والتهجين السردى ، مجلة نزوى ، إبريل ١٩٩٨ ، ص٢٠ .

(٦٥) مصطفى سويف ، نحن والمستقبل ، كتاب الهلال ، العدد ٥٢٣ ، يوليو ١٩٩٤ ، ص ٣٩ .

(٦٦) المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(٦٧) بيريس لوبوك ، صنعة الرواية ، ت : عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص١٢٥ .

(٦٨) بيريس لوبوك ، مرجع سابق ، ص١٢٥ - ١٢٦ .
(٦٩) أندريه موروا ، مرجع سابق ، ص٨ .
(٧٠) موريس جانجى ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .
(٧١) چورچ واطسون ، رواية السيرة ، ت : عباس العوينى ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الثالث ، ١٩٨٩ .
(٧٢) مصطفى سويف ، نحن والمستقبل ، ص٥٩ .
(٧٣) أحمد درويش ، مقدمة التراجم والسير ، ص ١٢ .
(٧٤) أحمد درويش ، تقنيات الفن القصصى عبر الراوى والحاكى ، لونج مان ، ص ٢١ .
(٧٥) ميلان كونديرا ، الطفل المنبوذ ، ت : رانيا خلاف ، سلسلة آفاق الترجمة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص٢٤٠ .
(٧٦) أندريه موروا ، مرجع سابق ، ٤٣ .
(٧٧) ميلان كونديرا ، الطفل المنبوذ ، ص ٢٤١ .
(٧٨) أندريه موروا ، مرجع سابق ، ص ٣٩ .
(٧٩) جابر عصفور ، زمن الرواية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ٢٠٠ .
(٨٠) المرجع السابق ، ص٢٠٤ .
(٨١) يمنى العيد و السيرة الروائية ، ثلاثية حنا مينا نموذجًا ، مجلة فصول ، ص١٢ ، جابر عصفور ، زمن الرواية ، ص ٢٠٧ - ٢٠٩ - ٢١٣ .
(٨٢) جابر عصفور ، زمن الرواية ، ص ٢١٩ .
(٨٣) جابر عصفور ، زمن الرواية ، ص٢٢١ .
(٨٤) عبد الفتاح كليطو ، الحكاية والتأويل ، دراسات فى السرد العربى ، المعرفة الأدبية ، دار توب قال للنشر ، ص٧٠ .
(٨٥) عند موريس جانجى ، السيرة الذاتية وإشكالاتها ، ص ٨٣ ، وكتاب : فن التراجم ، ص ٩٨ - ١٠٤ - ١٠٦ ، يمنى العيد ،

السيرة الذاتية والوظيفة المزدوجة ، ص١٢ .

(٨٦) جابر عصفور ، زمن الرواية ، ص ٢٣١ .

(٨٧) راجع روبارت لو شر ، القصة الرواية ، ت : خيرى دومة ، ص٨٩ .

(٨٨) روبرت شولز ، ت: خيرى دومة ، ص ٩٣٢ .

(٨٩) Forrestc Engram, Represntative short story cycles of the tmentith.

The Hague Counton,197/p.21

(٩٠) وليم ساروريان ، اسمى آرام ، نيويورك ، ١٩٤٠ ، نسخة وليم ساروريان ، ١٩٤٠ - ١٩٦٨ .

(٩١) صبرى حافظ ، الرواية والحلقات القصصية ، إشكالية التجنيس ، فصول الجزء الثانى ، ربيع ١٩٩٣ ، ص ٩٤ .

(٩٢) جمهورية الصمت ، ت : چورچ طرابيشى ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص ٩١ .

(٩٣) المتوالية القصصية ، ت : خيرى دومة ، ص ٩٦ .

(٩٤) صبرى حافظ ، الرواية والحلقة القصصية ، ص٤٤ .

(٩٥) خيرى دومة ، مرجع سابق ، ص٢٧٥ .

(٩٦) حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص٥ .

(٩٧) Roger coullois,pllissance du Roman , Ed sagitair 1942.p.210.

(٩٨) T.Todorov : M. Bakhive,et le ppincipcipe dialagoue, Ed seuil 1981. pp. 132.133.

(٩٩) باختين * الملحمة والرواية ، ت : جمال شحيد، دار الإنماء

العربى ، ١٩٨٢ ، ص٢٢ ، نقلاً عن خيرى دومة تداخل الأنواع .

(١٠٠) حسن بحراوى ، مرجع سابق ، ص ١٢١ .

(١٠١) وليث مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، ت : حياة جاسم محمد ، المشروع القومى للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص١٩ .

(١٠٢) مجلة عالم الفكر ، المقدمة : لماذا الرواية ، العدد ٢٣ ، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٧ .

(١٠٣) الآن روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ت : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، ص ٧ .

(١٠٤) المرجع السابق ، ص٧ .

(١٠٥) لوسيان جولدمان ، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، ت : خيرى دومة ، ص ١٠٩ .

(١٠٦) لوسيان جولدمان ، مرجع سابق ، ص١١٠ .

(١٠٧) چورچ لوكاتش ، الرواية كملحمة ، ت : چورچ طرابيشى ، دار الطليعة بيروت ، ص٩ .

(١٠٨) محمد برادة ، الرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص١٠ - ١١ .

(١٠٩) ولتر ريد ، مشكلة البواتطيقة ، ت : خيرى دومة ، ص ١٢٩

(١١٠) راجع خيرى دومة ، متوالية القصة القصيرة ، ص١٠١ .

(١١١) محمد برادة ، الرواية أفقًا للشكل والخطاب ، ص ١١ .

(١١٢) باختين ، الملحمة والرواية ، مرجع سابق .

(١١٣) أحمد صبرة ، جوانب من شعرية الرواية ، دراسة تطبيقية على رواية : الحب فى المنفى ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٧ ، ص٤٦ .

(١١٤) George Lukacs, To Theoroie du Roman Ed

Gonthnier,1963 , p . 174

(١١٥) صبرى حافظ ، خصائص الأقصوصة البنائية وجمالياتها ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ و ص١٩ .

(١١٦) خيرى دومة ، تداخل الأنواع فى القصة القصيرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص١ .

(١١٧) فرانك أوكونور ، الصوت المنفرد ، ت محمود الربيعى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٣٧ .

(١١٨) مرجع سابق ، ص ٣٧ .

(١١٩) عفاف عبد المعطى ، أسلوب القص فى قصص فتحى غانم القصيرة ، رسالة ماچستير ، إشراف صلاح فضل ، كلية الآداب، جامعة عين شمس ، ١٩٩٩ ، ص٣٥ .

(١٢٠) صبرى حافظ ، خصائص الأقصوصة ، ص٢٥ .

(١٢١) مارى لويز برات ، القصة القصيرة ، الطول والقصر ، ت : محمود عياد ، مجلة فصول المجلد الثانى ، العدد الرابع ، سبتمبر ١٩٨٢، ص٤٩ .

(١٢٢) مجموعة من النقاد ، نظرية المنهج الشكلى ، ت : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية ، ص١٢٢ .

(١٢٣) مارى لويز برات ، مرجع سابق ، ص٤٩ .

(١٢٤) شكرى عياد ، القصة القصيرة فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٤٨ .

(١٢٥) راجع شارلز ماى ، التحفيز الاستعارى فى القص ، ت : خيرى دومة ، القصة الرواية المؤلف خيرى دومة ، دار شرقيات، ١٩٩٧، ص٨٠ .

(١٢٦) المرجع السابق ، ص٨١ .

(١٢٧) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(١٢٨) الباب المفتوح ، ص ٣١٧ .
(١٢٩) لم يمت ، ص٧٦-٧٧ .
(١٣٠) لم يمت ، ص٧٤ .
(١٣١) لم يمت ، ص٧٤ .
(١٣٢) لم يمت ، ص٧٧ .
(١٣٣) لم يمت ، ص ٧٧ .
(١٣٤) لم يمت ، ص٧٦ .
(١٣٥) لم يمت ، ص٧٦ .
(١٣٦) سامية محرز ، لطيفة الزيات بين الباب المفتوح وحملة تفتيش ، الأدب والوطن ، ص ١٤١ .
(١٣٧) الباب المفتوح ، ص٢٨٨ ص٢٩١ .
(١٣٨) حوار مع لطيفة الزيات ، مجلة ألف ، العدد العاشر ، ١٩٩٠، ص١٣٨ .
(١٣٩) فاطمة موسى ، حريق القاهرة ، مرجع سابق ، ص٢٥
(١٤٠) سيد البحراوى ، خصوصية الإبداع ، أخبار الأدب ، العدد ١٥٩ ، ص٨ .
(١٤١) الباب المفتوح ، ص١ .
(١٤٢) مرجع سابق ، ص٢ .
(١٤٣) الباب المفتوح ، ص٢ .
(١٤٤) الباب المفتوح ، ص٣٥٣ .
(١٤٥) فاطمة موسى ، حريق القاهرة ، مرجع سابق ، ص٢٥ .
(١٤٦) صبرى حافظ ، سرادقات من ورق ، ص١٦٥ .
(١٤٧) صاحب البيت ، دار الهلال ، العدد ٥٥٠ ، ص٧ .
(١٤٨) صبرى حافظ ، سرادقات من ورق ، ص ١٦٦ .
(١٤٩) صاحب البيت ، ص٢٦ .

(١٥٠) صاحب البيت ، ص٢٨ .
(١٥١) محمد جمال باروت ، بنية الشخصية الروائية ودلالتها ، الأدب والوطن ، ص٢١١ .
(١٥٢) المرجع السابق ، ص٢١١ .
(١٥٣) صاحب البيت ، ص٦٣ .
(١٥٤) مجدى توفيق ، الكتابة والنمو ، ص٨٨ .
(١٥٥) صاحب البيت ، ص ٢٢ .
(١٥٦) راجع فريدة النقاش ، أدب ونقد ، العدد ١٠٦ ، ص٨-٩ ، راجع فريال غزول ، حملة تفتيش أوراق شخصية ، ص ٣٨ - ٤٣ .
(١٥٧) فريال غزول ، مرجع سابق ، ص٤٦ .
(١٥٨) راجع صبرى حافظ ، بنية الخطاب النسائى ، استراتيجيات التتابع الكيفى ، الأدب والوطن ، ص ١٨٥ .
(١٥٩) سلوى بكر ، لطيفة الزيات تفضفض مع سلوى بكر ، مجلة النهج ، العدد ٤١ ، السنة ١١ ، ١٩٩٥ .
(١٦٠) المرجع السابق ، ٤٤ .
(١٦١) أمينة رشيد ، جدل الكلام والصمت ، مجلة الطريق ، السنة ٥٦، ص ١٣٢ .
(١٦٢) صبرى حافظ : مرجع سابق - ص١٨٩ .
(١٦٣) جابر عصفور ، زمن الرواية ، مرجع سابق ، ص٢٠٠ .
(١٦٤) محمد برادة ، حملة تفتيش أوراق شخصية ، أدب والوطن ، ص ١٧٥ .
(١٦٥) المرجع السابق ، ص١٧٦ .
(١٦٦) حملة تفتيش أوراق شخصية ، ص٦ .
(١٦٧) أمينة رشيد ، لطيفة الزيات بين أغوار النفس البشرية ، الأدب والوطن ، ص١٤٢ .

(١٦٨) حوار لطيفة الزيات ، مجلة ألف ، العدد العاشر ، ص ٥٣ .
(١٦٩) لطيفة الزيات ، حملة تفتيش أوراق شخصية ، ص ٣٥ .
(١٧٠) راجع دراسة لوجون ، هل يمكن أن تجدد فى السيرة الذاتية ، عن يمنى العيد .
(١٧١) حملة تفتيش أوراق شخصية ، ص٢٥-٢٦ .
(١٧٢) المرجع السابق ، ص٢٦ .
(١٧٣) المرجع السابق ، ص٢٨-٢٩ .
(١٧٤) المرجع السابق ،ص٥٤-٥٥ .
(١٧٥) المرجع السابق ، ص٥٥ .
(١٧٦) المرجع السابق ، ص٥٥ .
(١٧٧) المرجع السابق ، ص٥٦ .
(١٧٨) المرجع السابق ص٦٨ .
(١٧٩) المرجع السابق ص٦٨ .
(١٨٠) المرجع السابق ، ص ٦٣ ، ٦٤ .
(١٨١) راجع حملة تفتيش أوراق شخصية ، ص٧٤ ، ٧٥ ٧٦ ٧٧
(١٨٢) المرجع السابق ،ص٧٨ .
(١٨٣) المرجع السابق ، من ص ٨٥ إلى ٨٩ .
(١٨٤) المرجع السابق ، من ص٨٥ إلى ٨٩ .
(١٨٥) المرجع ، السابق ص٩٠ .
(١٨٦) المرجع السابق ، ٦٩ .
(١٨٧) لطيفة الزيات ، شهادة حول كتاب حملة تفتيش ، مرجع سابق ، ص ٣٢ .
(١٨٨) حملة تفتيش أوراق شخصية ، ص١٤٠ .
(١٨٩) مرجع سابق ، ص١٤١ .
(١٩٠) لطيفة الزيات ، شهادة حول كتاب حملة تفتيش ، ص٣٣ .

(١٩١) المعجم الكونى للأدب ، ١٨٦ .

(١٩٢) مسرحية بيع وشراء ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤، ص٤٣ .

(١٩٣) مرجع سابق ص٤٦ .

(١٩٤) مرجع سابق ، ص ٥١ .

(١٩٥) مرجع سابق ، ص٥١-٥٢ .

(١٩٦) مرجع سابق ، ص٦٠ .

(١٩٧) مرجع سابق ص٧٨ .

(١٩٨) فاروق عبد القادر ، أدب من سلاسل الذهب ، روز اليوسف العدد ٣٥٥٨ ، ١٩٩٦ ، ص٧٢ .

(١٩٩) جابر عصفور . رمزية الباب المفتوح ، أخبار الأدب ، العدد ١٥٩ ، ١٩٩٦ ، ص١٠ .

(٢٠٠) lbid .p . 144

(٢٠١) هالة محمود حسن ، أساليب القص عند لطيفة الزيات ، دراسة أسلوبية إحصائية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، فرع بنى سويف ، ١٩٩٩ ، ص ٧٣ .

(٢٠٢) رضوى عاشور ، رحلة لطيفة الزيات ، الأدب والوطن ، ص ١١٨ .

(٢٠٣) الشيخوخة وقصص أخرى ، ص٥١ .

(٢٠٤) رضوى عاشور ، مرجع سابق ،ص١١٨ .

(٢٠٥) بدايات ، مجموعة الشيخوخة ، ص٦ .

(٢٠٦) المرجع السابق ، ص٦ .

(٢٠٧) المرجع السابق ،ص١٥ .

(٢٠٨) الشيخوخة ، ص١٨ .

(٢٠٩) فريال غزول ، أيديولوچية بنية القص ، لطيفة الزيات نموذجًا ومجلة فصول ، المجلد الثانى عشر ، العدد الأول ، ١٩٩٣ ،

ص١١٥

(٢١٠) المرجع السابق ، ص١١٥ .

(٢١١) الشيخوخة ، ص٢١ .

(٢١٢) الشيخوخة ، ص١٦ .

(٢١٣) الشيخوخة ، ص١٦ .

(٢١٤) الشيخوخة ، ص٢٤ .

(٢١٥) الشيخوخة ، ص٢٥ .

(٢١٦) الشيخوخة ، ص٣٩ .

(٢١٧) الشيخوخة ، ص٤٧ .

(٢١٨) أمينة رشيد ، الزمن التاريخى والزمن النفسى ، الأدب والوطن، ص ١١٦ .

(٢١٩) الشيخوخة ، ص٣٩ .

(٢٢٠) فريال غزول ، أيديولوچية بنية القص ، مرجع سابق ، ص١٠٩ .

(٢٢١) رسالة ، مجموعة الشيخوخة ، ص٨٢ .

(٢٢٢) أمينى رشيد ، الزمن التاريخى والزمن القصصى فى قصة على ضوء الشموع ، ص ١٦٣ .

(٢٢٣) الشيخوخة ، ص٩٠ .

(٢٢٤) المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(٢٢٥) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٢٢٦) مجدى توفيق . الكتابة والنمو ، مجلة الرواد ، العدد ٢٧ ، مايو ١٩٩٨ ، ص ٨٩ .

(٢٢٧) فوزية مهران ، رؤى على السلم الموسيقى ، ص٥٠ .

(٢٢٨) لطيفة الزيات ، صاحب البيت ،ص١٢١ .

(٢٢٩) راجع فريال غزول ، المقاومة ، عبر المفارقة ، مرجع سابق ،

ص١٩٧ .

(٢٣٠) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٦ .

(٢٣١) الرجل الذى عرف تهمته ، ص ٢٥ .

(٢٣٢) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٦ .

(٢٣٣) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٧ .

(٢٣٤) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٩ .

(٢٣٥) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٩ .

(٢٣٦) صاحب البيت ، مرجع سابق ، ص١٢١ .

(٢٣٧) الرجل الذى عرف تهمته ، ص ٣٣ .

(٢٣٨) صالح سليمان عبد العظيم ، الرواية والسجن ، الأدب ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ .

(٢٣٩) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٣٧ .

(٢٤٠) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٣٧ .

(٢٤١) المرجع السابق ، ص ٣٤ .

(٢٤٢) على مبروك ، نقد خطاب التسلط وآليات الاقتصاد ، مجلة ألف ، العدد ١٣ ، ١٩٩٣ ، ص ٤٦ .

(٢٤٣) عبد الرحمن منيف ، رأى وشهادة حول القمع ، فصول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث ، خريف ، ١٩٩٢، ص١٨٣ .

(٢٤٤) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٣٩ .

(٢٤٥) فريال غزول ، المقاومة عبر المفارقة ، ص ١٩٨ .

(٢٤٦) الرجل الذى عرف تهمته ، ص ٤١ .

(٢٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(٢٤٨) فريال غزول ، المقاومة عبر المفارقة ، ص ١٩٨ .

(٢٤٩) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٦٩ .

(٢٥٠) المرجع السابق ، ص٦٨ .

(٢٥٠) المرجع السابق ، ص٧٤ .

(٢٥١) صالح سليمان ، عبد العظيم ، الرواية والسجن ، مرجع سابق ، ص٢٠٨ .

(٢٥٢) لطيفة الزيات ، الكاتب والحرية ، مجلة فصول ، العدد الحادى عشر ، المجلد الأول ، ١٩٩٢ و ص٢٣٠ .

الفصل الثاني

آليات التفاعل داخل البنية النصية

- السرد
- الحوار
- اللغة
- المكان

تقدم قصة : «لم يمت» شخصيتين رئيستين هما : الصبى والراوى . الراوى لم يفصح عن اسم الصبى ؛ فهو صبى مصرى ، لا نعرف صفاته الجسدية إلا فى حالة الاعتداء عليه من قِبَلِ جنود الاحتلال الفرنسى ، لكنه - الراوى - يفصح عن سماته النفسية ، ولعل أهمها : الجلد والإصرار على الأخذ بثأر أهله « فأى أهمية هناك لاسمه ولأهله ولأصله ولفصله ؟ أى أهمية إن كان ابن زيد من الناس أو عمرو »[١] . يستنطق الراوى وعى الصبى ، يُفْصِحُ عمَّا بداخله « رفع الصبى يده فى ملال يوقف سيل الأسئلة .. أنا منكم ، وقد جئتكم بالسلاح ، ولا عذر لكم بعد اليوم ، فانتصروا على الفرنسيس ، انتصروا ، وانتقموا لى ولأمى ولأبى ولأهل قريتنا ولأنفسكم .. » .

صرح الراوى على لسان الصبى بهذه الكلمات ذات النزعة الخطابية ؛ فالعبارة تحمل الحكمة والنصيحة لأهل القرية ، وثمة تداعيات وتعليقات تأتى على لسان الراوى ، تزيد من نبرة الغنائية التى تلحظها داخل النسيج القصصى « هو ليس إلا واحدًا من الآلاف ، الذين قضوا دون أن يتسع الوقت ليسألهم أحباؤهم : من أصابكم ؟ ولم أصابكم ؟ وكيف أصابكم ؟ الجملة الفعلية - هنا - تتلاءم مع تصوير حدة التوتر والصراع النفسى ، والصراع مع الزمن ، إلى أن يتم نجاح عملية الصبى ، أو محاولته الثانية

فى تهريب البندقية ؛ السلاح الذى قتل به الفرنسيون أهله وناسه ، إضافة إلى ما تحمله الجملة الفعلية من شحنات قادرة على تجسيد الآلام والجروح الجسدية التى يعانيها الصبى .

جاءت نهاية القصة مفتوحة ؛ حيث « مضى جميع الفلاحين يحرسون مداخل القرية ويصدون عدوان الفرنسيس »[٢] . ولا تخفى القصة نبرتها الخطابية التى تستخلص الحكمة من فعل الصبى البطولى . « لم يمت ؛ فقد ترك لنا من حيث لا يدرى سلاحًا لا يموت سيتوارثه أولادنا من بعدنا جيلاً بعد جيل »[٣] . العبارة تحمل إشارة مزدوجة تشير إلى السلاح باعتباره أداةً فعالة فى مواجهة أى عدو ، وإرادة الصبى وإصراره على التضحية بنفسه فداء أهله ووطنه .

* * *

البنية السردية فى الباب المفتوح

فى الجملة الأولى من رواية «الباب المفتوح» ، يتحدد الزمن السردى الماضى « كانت الأمسية أمسية ٢١ فبراير ١٩٤٦ ، والساعة السابعة » ليعقبها جملة وصفية طويلة ، تؤدى دورًا فى سرعة جريان حركة الزمن ليقدم الزمن الآنى والمكان والأشياء « عبر تقاطع التعاقبى بالتزامنى »[٤] ؛ فالمكان هو ميدان الإسماعيلية بالقاهرة [ميدان التحرير الآن] ، حيث صفاء الجو «كما لو كانت السماء قد أمطرت وغسلت الأرض ، والقاهرة

على غير عهدها لا تتلألأ بالأنوار » . ويستمر الراوى الغائب فى وصف الفضاء المكانى ، ثم يترك المكان ليقدم الناس ؛ فنسمع أصواتًا عبر مستويات لغوية مختلفة ، منها ما هو شعبى « فوتك انت إحنا برضه بلد الجدعنة » (٥) ويأتى تحليل الموقف ، وإدراك دلالة ما حدث ، على لسان المثقف ؛ فالتمهيد الروائى يضع القارئ أمام الحدث مباشرة عبر مشهد وصفى طويل ، يصور ملحمة الشعب المصرى ونضاله ضد الاحتلال الإنجليزى .

وإذا كانت الرواية تبدأ من مشهد يحدث فى ميدان الإسماعيلية ، لينتهى السرد فى مدينة بور سعيد ، وعلى مدى عشر سنوات ؛ هى الإطار الزمنى الذى تتحرك فيه الرواية ، فإنها تؤكد على وجود مستويين : **الأول**: ملحمى وثائقى شعبى عام . **والثانى**: أشبه بوحدات سردية صغرى تشكل الذاتى والفردى . لدينا أحداث مهمة فى مقدمتها أيام ثورة يوليو ، تأميم قناة السويس ، العدوان الثلاثى على مصر ؛ هذه الوقائع السردية هى الخلفية المرجعية الوثائقية التى تمتزج مع وقائع سردية متخيلة ، ممثلة فى انتقادات محمود لموقف حزب الوفد من الاحتلال البريطانى ، أزمة ليلى وخروجها من بوتقة التقاليد ، وانكفائها على ذاتها ، فالمستوى الحكائى التخيلى ممثلاً فى حكاية أسرة محمد أفندى سليمان ؛ حيث يتقاطع الزمن التسجيلى مع الزمن التخيلى الحكائى .

يتشكل المكان فى الرواية عبر مستويين ؛ **داخلى وخارجى الخارجى** ميدان الإسماعيلية ، منطقة القناة . **والداخلى** : يتبدى فى المنزل ، حجرة ليلى ، المدرسة ، الجامعة . يتمفصل القضاءان الداخلى والخارجى ؛ المغلق على ذاته ، والمفتوح ، الملحمى والرومانسى .

تتمثل النقلة الزمنية الثانية فى إعلان قيام ثورة يوليو ، صبيحة ٢٣ يوليو . يصف الراوى مشاعر المصريين عند علمهم بقيام الثورة : « هزت الأعماق فرحة معتدة مزهوة ، ارتجفت على الشفاه ، والتمعت فى الدموع ، وغصَّت بها الحلوق ، وخرج الناس من بيوتهم يضعون أيديهم فى أيدى الضباط » ، ثم ينتقل الراوى إلي منزل محمد أفندى سليمان ، ويتركه إلى شارع قصر العينى ؛ حيث تسير ليلى . ويعقب هذه الوحدة السردية وصف لمشاعر الناس وتوقعاتهم تجاه الثورة والملك « عندما أصبح العامل على مبعدة أمتار من ليلى ، توقف ونظر إليها ، ووجهه الأسمر يضحك ، وقال وهو يلوح بيده : « الملك خرج ! وسرت الرجفة فى جسم ليلى ، واندفعت تجرى فى اتجاه العامل ، وخرج الناس من حوانيتهم ، وتجمعوا حوله » ، ثم يأتى التركيز المشهدى على مكان آخر هو سجن الأجانب ؛ فيصور الحركة داخل السجن « كان من الممكن أن يكسر الشبان الأبواب فى هذه اللحظة ؛ كانوا يدركون أن أبواب السجن فى

حكم المفتوحة ، وأنهم فى حكم الأحرار ، وأن المسألة مسألة أيام » (ص ١٥٤) ، فمصير محمود ورفاقه الفدائيين مرهون بمصير مصر فى تلك الحقبة التاريخية . يتقاطع هذا المشهد السردى مع مشهد سردى سابق عندما لمح محمد أفندى سليمان ليلى تخرج مع طالبات المدارس فى مظاهرة ضد الإنجليز .

تتحدد النقلة الزمنية الثالثة ببداية الهجوم الإسرائيلى على صحراء سيناء فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ « وفى ٣١ أكتوبر اشتركت بريطانيا وفرنسا فى العدوان على مصر ، وبدأت العمليات الحربية ضد المواقع المصرية » [٦] .

يتقاطع السرد مع الوصف المكانى فى حالة تجمع بين السكونية والحركة العاتية « فالشلال عاتيًا جبارًا عميقًا إلى آخر الطريق ، وفى آخر الطريق سد ؛ سد من صخور ، وتحت أقدام الشلال انهار السد ، تفتتت الصخور » [٧] . تدل الوقفة الوصفية على وظيفة إيحائية موازية للمتغيرات التى تطرأ على سلوك الشخصيتين الرئيستين : ليلى ومحمود .

إن استحضار المكان بوصفه فضاءً شبه لا متناهٍ ، وهذه الأماكن - كما يرى لورى لاتمان : « لا يملكها أحد ، وتكون الدولة وسلطاتها بعيدة ، بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها . لذلك تصبح أسطورة نائية » [٨] . فالمكان هنا مرتبط بمفهوم الحرية ؛ أكثر صورها بدائية هى : حرية الحركة ، فالصخور

والمستنقعات تحمل بدلالات ، من بينها امتلاك ليلى لذاتها ، وتحديها لتلك الترسبات التى تكلست على روحها ؛ نتيجة قيم عتيقة ظلت جاثمة . لكن تلك القيم اهتزت بعنف ، واتجهت الشخصية نحو الاستقلال من سطوة السلطة الهيراركية الأبوية .

نحن أمام ثنائية قيمة السطح والقاع ، ما هو ظاهر وما يكمن تحت السطح فى الباطن . أشعة الشمس فى الظاهر ، وفى القاع يرقد الطين ؛ فليلى تتجاوز أناها الفردية المحملة بقيم منظومة جماعتها الصارمة التى تشبهها بالمستنقعات المترسبة مع مر السنين تجثم على أرض مصر [٩] . لكن الصخور تفتت فى نهاية الأمر تحت وطأة الانخراط فى العمل الجماعى للدفاع عن الوطن. وبجانب الوظيفة الشعرية لتلك الدفقات الوصفية ثمة «وظيفة بنائية من خلال الإيحاء والإيماء »[١٠] . فوعى ليلى اندفع كشلالٍ عات اكتسح طبقات الطين المتربسة فى أعماقها ، والسدود ما هى إلاّ الأصول والتقاليد والأعراف البالية ؛ فهى تحاول كسر العزلة والانطواء لتلتحم بالمجموع ؛ إنها لحظة ازدهار وعيها وتجاوز أزمتها .

أما النقلة الأخيرة فى الرواية ، فتتفق مع النقلة السابقة فى كونها وقفة وصفية تقوم بوظيفة بنائية إخبارية « الساعة الحادية عشر صباحًا ، واليوم ٥ نوفمبر ١٩٥٦ » [١١] . فالوصف يحمل مشاهد المواجهة الشعبية الباسلة ضد قوات العدو ، وهى هنا

تحدد مصائر الشخصيات الرئيسة : ليلى ، حسين ، محمود ، عصام . وأيضًا مصير قوات الاحتلال ومصير الكفاح الشعبى ضد هذا العدوان، فهى بذلك مع البعد الوثائقى للأحداث « الغيوم تلبّد السماء ، غيوم كثيفة غبراء ، والشمس تتسلل من بين الغيوم تشق لنفسها ثغرات زرق يخالطها البياض » . هذا المشهد الوصفى الذى يقع ضمن المحور الدلالى الذى ينبىء بما سيقع من أحداث متوالية ، يتسع ليضم عددًا كبيرًا من الشخصيات ، تقف بجوار أبطال الرواية ؛ حيث يفسح المشهد مساحة غير قليلة لأصوات جديدة مثل : فايزة وعادل وآلاف المصريين من أمثال : الشابة ، والقابلة ، والرجل العجوز ، والصبية السمراء ، والطفل . هؤلاء هم الذين يرسمون تلك المشاهد ، ويشاركون فى الأحداث مع ليلى وسناء ومحمود وعصام . لقد طغى الحضور الشعبى على الشخصيات التى تحمل على عاتقها فضاء النص الروائى ؛ فالحدث أكبر من أن يتحمله الشعب كله ممثلاً فى شرائحة الاجتماعية المختلفة . ومن الوصف فصل للسرد ، حيث نلمح جوًا تراجيديًا فاجعًا ومؤثرًا ، ممثلاً فى تضحيات أفراد الشعب أمثال فايزة .

تنتهى الوقائع السردية الملحمية ، إلا أن السرد القصصى للنص يظل معبرًا عن نهاية مفتوحة :

– دى النهاية يا حسين ؟

- دى مش أول مرة تسألى السؤال ده يا ليلى !

قال حسين وعيناه تزدحمان بعمق عاطفته :

- دى البداية يا حبيبتى [١٢] .

زمن الرواية زمن متصل خطى ، يهيمن عليه الفعل المضارع ، حيث يقوم بوظيفة بنائية ؛ هى إلغاء الفاصل بين الوصف والحدث القصصى .

وإذا كان زمن الرواية يسير فى خط متصاعد ، فإن انحرافات زمنية كالاسترجاعات والاستباقات ، أو الاستشراف ، إضافة إلى التلخيص . وهو ما تبدأ به الرواية ، تلخِّص ما حدث منذ الساعات الأولى من صباح يوم ٢١ فبراير فى فقرة واحدة .

ومن مظاهر التلخيص بداية الفصل الرابع بجملة « ولمدة أربعة أيام لم يظهر عصام ، وانتظرته ليلى ظهر اليوم الأول ، ثم فى العصر ، ثم فى المساء . واليوم التالى والذى يليه ، ولم يظهر عصام » [١٣] يلخِّص السرد فترة زمنية محددة للغاية ، وتقدر بـ : أربعة أيام . والتلخيص يؤدى إلى وظيفة داخل السرد ، وهى إظهار مدى التوتر والقلق الذى تعانيه ليلى . وتأتى الاستباقات على هيئة جمل سردية ذات دلالة موحية ؛ فحينما تتحطمْ الأشياء فى يد ليلى ، تعلقْ الأم على ذلك بأنها « بختها المائل » ، وينهى والدها الموقف بقوله : «دى مش بنت ، دى فتوة » ؛ فالعبارة دالة على ما ستؤول إليه الأمور ، وهى تعد

للتحول الذى سيطرأ على شخصية ليلى ، ورفضها الحبس داخل قوقعة التقاليد العتيقة والأصول الزائفة . إنه وعى الفتاة الذى يتشكل على مهلٍ ورويَّةٍ . يتقاطع هذا الاستباق مع الوحدات السردية التى تنبع من استراتيچية الوضع الراهن ؛ حينما لا تفهم ليلى نظرة جميلة إليها فى تلك الليلة . هذه النظرة الحزينة ، ولِمَ بكى أبوها ؟ لكنها فهمت على مر السنين ، فهمت أنها ببلوغها ، دخلت سجنًا ذا حدود مرسومة ، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها »[١٤] . إن التذبذبَ الزمنى داخل السرد الروائى الواقعى ملمحٌ تؤكد عليه سيزا قاسم ، نستطيع أن نلحظ ذلك من خلال افتتاحيات الفصول التى بدأت بالزمن :

- الفصل الأول : « كانت الأمسية ٢١ فبراير١٩٤٦ »[١٥]
- الفصل الثانى : «فى السابعة عشرة ، أصبحت ليلى »[١٦]
- الفصل الثالث : « وفى الصباح وصلت ليلى المدرسة متأخرة » [١٧] .
- الفصل الرابع : « ولمدة أربعة أيام. لم يظهر عصام »[١٨]
- الفصل الثامن : « ولمدة خمسة عشر يومًا ، عاشت ليلى فى توتر عصبى شديد » [١٩] .
- الفصل العاشر : « وفى الصباح ٢٣ يوليو ، قامت ثورة الجيش المصرى » [٢٠] .
- الفصل الثانى عشر : « ولمدة خمسة عشر يومًا ، طارد

حسين عينى ليلى » [٢١] .

- الفصل الثالث عشر : « فى الأيام التى تلت سفر حسين، لم تشعر ليلى بشىء » [٢٢] .
- الفصل السابع عشر : « ومنذ ذلك اليوم ، تدخل عامل خاص شخصى فى العلاقة التى تربط بين ليلى والدكتور رمزى» [٢٣] .
- الفصل الحادى والعشرون : « وفى تلك الليلة ، تمنت ليلى وهى نائمة على السرير أن تموت » [٢٤] .
- الفصل الثانى والعشرون : « ومضى الزمن ؛ الزمن الذى لا يزال يومًا بعد يوم يكسر من حدة الأحداث ، ويمط فى خيوطها ، ويكرر » [٢٥] .
- الفصل السادس والعشرون : الساعة الحادية عشرة صباحًا اليوم ٥ نوفمبر سنة ١٩٥٦ » [٢٦] .
- الفصل التاسع والعشرون : « بدأت حركة المقاومة مع بدء احتلال القوات الإنجليزية والفرنسية لبور سعيد ، وفى كل يوم كانت حركة المقاومة تتضخم » [٢٧] .

وكما سبقت الإشارة ، فإن الرواية تقع فى عقد من الزمان . تبدأ من ١٩٤٦ ، وتنتهى فى ١٩٥٦ ، زمن الحكاية يبدأ بحادثة المظاهرات ؛ أى يبدأ من الحاضر ليتجه إلى المستقبل ، فى حين أن زمن الكتابة يصل إلى مدى أربع سنوات من ظهور الرواية مطبوعةً فى ١٩٦٠ .

يربط «جنيت» بين الحكاية وزمن السرد ، فينتج عن هذا الربط عدة علاقات ، وهى : الترتيب ، الديمومة ، والتواتر .

وإذا كانت «الباب المفتوح» تعتمد أساسا الخط التصاعدى للأحداث ؛ أى سير الأحداث إلى الأمام فى شكله المتتالى ، فإن هذا السرد يتخذ صيغة الاسترجاع بنوعيه : الاسترجاع الداخلى والاسترجاع الخارجى . وتحتفى الرواية بالاسترجاع الخارجى المرتبط بظهور بعض الشخصيات : حسين ، د . رمزى ، ودولت هانم ، الأمر الذى ينتج عنه أحداث سردية جديدة ، أَجَّلَهَا السرد حتى ظهرت شخصيات ارتبطت به ؛ « فحسين يستعيد بعض اللحظات من حياته ومعاناته فى استكمال دراسته ، وتربيته لأخته سميحة ، وحزنه على وفاة أمه وهو فى التاسعة من عمره ، وعلاقته بزوجة أبيه ، وعلاقته بأخوته الصغار ، وحياته مع أخته فى القاهرة بعد موت أبيهما ، وكفاحهما معًا لكى يكمل دراسته ، ولكى يوفر لها مصاريف الجهاز » ؛ استعاد حسين تلك المواقف والأحداث كشريط سينمائى ، عندما جلس ينتظر فى حجرة صالون محمد أفندى سليمان .

زمن الاسترجاع يأخذ مرحلة عمرية طويلة ، تبدأ منذ كان حسين طفلاً فى التاسعة من عمره إلى وقت تخرجه فى الجامعة ، وكأن هذا الاسترجاع مُوَكَّلٌ إليه تقديم شخصية حسين ودوافع

تصرفاتها ، من خلال جمل قصيرة تتوازى مع حياة ليلى الممتدة عبر الخطاب الحكائى الذى يبدأ فى سبرد وقائع حياتية ، منذ كانت فى الحادية عشرة من عمرها . وبعد خطبة ليلى إلى الدكتور رمزى ، يروى حكايته مع جارته ؛ فتكشف هذه الحكاية ما تنطوى عليه هذه الشخصية المثقفة من انتهازية !

وهناك استرجاع خارجى ، مقرون باسترجاع داخلى فى بنية السرد : « دولت هانم أم هذه الفتاة الحلوة ؛ هى هى لم تتغير». حدث لها مايفتت الحجر ولم تتغير ، حزنت على موت بنتها كما تحزن كل أم ، ولكن هل شكت لحظة واحدة فى صحة تصرفها ؟! أبدًا ! ولا الآخرون شكوا فى صحة هذا التصرف ! إنها تمضى برأس مرفوعة ، وبخطوات ثابتة ، وتفرض احترامها على الآخرين ! يا رب ، أى قوة هذه ؟! وأى مناعة ؟! وأى ثقة بالنفس ؟! ومن أين يستمدها الناس ؟ من أين ؟ !.

الاسترجاع وُظِّفَ لتقديم شخصية دولت هانم ؛ أحد أعمدة تثبيت التقاليد والأعراف البالية . وعلى الرغم من أن الاسترجاع السردى لم يحدد بدقة البعد الزمنى لوقوع حادثة انتحار الابنة ؛ وهى حادثة تمثل الاسترجاع الداخلى ، إلاَّ أن مثل هذه الاسترجاعات تعطل سير السرد إلى الأمام ، فإذا كانت الرواية تسير فى مخطط محكم البناء ، فإن هذا البناء يتعرج عبر حكايات خارج بنية القص ، وكذلك التفريع فى الوقائع السردية داخل

البنية المتخيلة. زواج جميلة وخيانتها لزوجها ، حب سناء ومحمود ، سفر حسين لإتمام دراسته فى الخارج . . مثل تلك الاسترجاعات تكسر الحبكة السردية ، فتسبب نوعًا من الانفصالات داخل الفضاء المستمر . ويرى «كانديدو» أن هذه الاسترجاعات تمثل سواكن زمنية ، وتؤدى إلى نظام من التحكم تتحول فيه عملية انتقاء وترصيع محكمة » [٢٨] .

تكثر الوقفات الوصفية داخل النص ، ووظيفة هذه الوقفات هى : الكشف عن الحالة الشعورية التى تمر بها ليلى :

- « وضعت ليلى يديها على الوسادة تحت رأسها وابتسمت . . أليس من الضحك أنه كان دائمًا معها ، منذ الطفولة معها ، تحت سقف واحد ، لم تره إلاّ بالأمس » [٢٩] .

- « حاولت ليلى أن تنساق كعادتها فى التفكير الذى يتتالى عليها عادة طيعًا ، متسلسلاً ، صورة بعد صورة ، يحمل إلى عينيها الدموع ، وإلى قلبها موجة من الرثاء لحالها » [٣٠] .

- « الحب : ألم تعان من هذه الخرافة ما فيه الكفاية ؟ ألم تكن سعيدة وهى مكتفية بذاتها ؟ ألا يستطيع أحد أن يؤلمها أو يؤذيها ، ومع ذلك فهى تسعى اليوم إلى النار بقدميها وكأنها لم تجرب ، وكأنها لم تتعلم ، وكأنها لم تقاس » [٣١] .

لكل من الوقفات الوصفية الثلاث وظيفة بنائية ؛ فالوقفة الوصفية الأولى تحمل الإشراقة والتفتح ، إنها مشاعر فورة

الحب الأول فى حياتها «عصام» ، فهى تعبر عن الدهشة التى شملت كيان ليلى ، وهى تكتشف – لأول مرة – أنها تكن مشاعر الحب لابن خالتها . أما الوقفة الوصفية الثانية ؛ فهى تعبر عن حالة ليلى وقلقها من المشاعر التى أحست بها تجاه حسين ، فشخصية ليلى تعانى الوحدة ، والانهزام ، وفقدان الأمل ، والالتفاف حول الذات والانكفاء عليها . أما الوقفة الوصفية الثالثة ، فتأتى على لسان الراوى باعتبارها تلخيصًا للتجربة التى مرت بها ليلى ؛ فهى تحاول تقييم هذه التجربة من منظور حذر يرفض المجازفة ، ويكرس للوضع الراهن ، وتعلن فى شفافية عما يدور فى نفس ليلى ، فهذا المونولوج الداخلى يستعيد التجربة ويقيمها من كافة الجوانب ، ويضع ليلى أمام خياراتها « واكتشفت ليلى فجأة أن غضبها قد انفثأ ، وأنها لم تعد تكره عصام ، ولحظت أن جسمها لا يؤلمها على غير العادة ، وأن عضلاتها مرتخية غير مشدودة ، وكأنها خرجت لتوها من حمام بخار امتص السموم التى كانت تسرى فى جسمها » (٣٢) .

إلى جانب الزمن التاريخى الوثائقى ، يضيف السرد زمنًا ماضيًا خارجًا عن زمن الحكاية ، يتمثل فى قصة ابنة دولت هانم وانتحارها ، وحكاية الدكتور رمزى مع جارته . يأتى الترتيب الزمنى للحكاية متذبذبًا بين الماضى والحاضر : [« أنا حاحكيلك حكاية يا محمود ما قلتهاش لحد قبل كده ، ولكن انت أخويا

الصغير ، ومش ممكن أبخل عليك بتجربة من تجاربى . لما كنت طالبًا فى الجامعة ، جت بنت ساكنة فى الدور اللى تحت ، وبقيت اقعد بالليل فى الضلمة أسمع أم كلثوم واعيط ، واسهر للصبح وانا باكتب قصيدة لحبيبتى ، وانزل ألتقيها مستنيانى على السلم بمريلة المدرسة ، واعطيها القصيدة وكل حتة فى جسمى بترتعش . وفاتت الأيام ، وابتديت اخرج معاها ، وحبى لها بيزيد يوم عن يوم ، والدنيا جميلة فى عينى . ونويت انى اتجوزها بمجرد ما اتخرج ، ما كانش يمكن اتصور نفسى عايش يوم واحد من غيرها »] (٣٣)

الزمن الحاضر يتمثل فى الجمل التالية :

- حاحكيلك حكاية	المستقبل
- لا يعرفها أحد إلى الآن	نويت اتجوزها
- الأخوة المنعقدة بينهما	ما كنتش اتصور نفسى عايش
- لا يبخل بتقديم تجربته	يوم واحد من غيرها

الزمن الماضى يتمثل فى الجمل التالية :

- دخوله الجامعة - حبه لجارته - سهره الليل - انتظار الحبيبة - إعطائها القصيدة - الخروج معها - تجاوب جارته معه .

* * *

الشخصيات فى رواية الباب المفتوح

تمثل الشخصيات فى رواية «الباب المفتوح» ركيزة مهمة داخل الفضاء النصى ، بمكونيه : المكانى والزمانى ؛ فالحكاية تعتمد على شخصيات أسرة محمد أفندى سليمان الموظف بالمالية وزوجته ، وابنه محمود ، وابنته ليلى . تأتى بعد ذلك باقى شخصيات الرواية باعتبارها ملحقًا لهذه الشخصيات ، حيث تحتل المرتبة التالية داخل البناء السردى ، فهى تدور فى فلك هذه الأسرة التى تكون النواة الرئيسة ؛ تظهر وتغيب مؤدية دورًا تكميليًا . وكعادة لطيفة الزيات ، فإنها تسند الشخصية الرئيسة فى الرواية لامرأة « ليلى » ، فالسرد يتتبعها منذ كانت طفلة صغيرة فى أسرة محمد أفندى سليمان ، تحيا وسط متغيرات اجتماعية وتاريخية ، لكنها تحاول المحافظة - بكل السبل - على التقاليد ، ومراعاة الأصول المتعارف عليها ؛ فالأب يرفض سفر محمود للانضمام إلى الفدائيين « لا ، إن المسألة ميئوس منها ، ولن تجلب على البلاد إلا الخراب ، ولو كان هناك جدوى لكان هو أول المشجعين له على السفر » (٣٤)

الأب بما يتمتع به من خبرة وحكمة ، يرفض التهور والاندفاع العاطفى الذى يتمتع به محمود ، بوصفه شابًا يمتلك حماسة الشباب ، فى حين يعكس الأب الواقع العربى الكونى المتلفع بالذرائع والعجز تجاه ما يحدث على أرضه ؛ فهو مسلوب الإرادة ،

غير قادر على الحركة لتغيير الواقع ، وينتحب الأب ، ويلهج لسانه بالدعاء لله أن يستر ابنته ؛ فهى نقطة ضعفه : « يا رب تِقدَّرنى يا رب ، دى ولّية يا رب « . . » الستر يا رب الستر » .

لعل الخطاب الروائى لا يزال يعانى هذا المنظور ، بعد تلك السنوات الطويلة من نضال المرأة ؛ فهذا المنظور ينبع من أرضية الواقع التى ستصطدم - دومًا - برؤية ليلى ومحمود ، وهما يمثلان جيل الأربعينيات ؛ تلك الفترة الحبلى بالنضال والثورة والانطلاق والرغبة فى التغير عبر اعتناق قيم الدفاع عن الوطن والاستقلال والعدالة الاجتماعية ، فى حين يمثل كل من الأب والأم والخالة وجميلة والدكتور رمزى ودولت هانم أيديولوچية اجتماعية سائدة ، ومعوقة فى الوقت نفسه تقدُّمَ رؤية الشباب . . فالرواية تتيح لوجهة النظر فرصة التعبير عن ذاتها ، سواء أكانت ذاتًا جمعية أم فردية .

والنص يعطى الفرصة لاختلاف وجهات النظر أن تعبر بالحجج والأسانيد ، لكنه - النص - ينتصر فى النهاية لوجهة نظر ليلى وجيلها التى تمثل الأطروحة المضادة للسائد . فعبر حوار جدلى مستمر ، وزمن داخلى منغلق ، ووقائع تارخية ثابتة ، تتبلور ذات ليلى ؛ وتدرك ذاتها داخل الكيان الاجتماعى الأكبر . ومن خلال المستوى التراكمى والكمى والنوعى ، تقدم شخصية ليلى ، فالراوى يقدمها فتاة

فى الحادية عشرة من عمرها ، سمراء، ممتلئة ، ويدها تعبث فى آلية بصندوق خشبى للسجائر ، وعيناها اللامعتان تنظران بعيدًا إلى لا شىء » [٣٥] . هذا التوتر ناتج عن تغيب محمود عن البيت ، ثم إصابته برصاصة فى فخده ، ويتحول القلق والتوتر إلى الإعجاب ؛ فينتشر الخبر بين زميلاتها فى المدرسة ، ليصبح محط أنظار الجميع . يتعرف القارئ إلى باقى الشخصيات ، خاصة صديقات ليلى : سناء ، عديلة ، جميلة ، عبر حوارات متعددة بين ليلى وصديقاتها ، ويرهص السرد فى جمل قصيرة بما ستكون عليه شخصية ليلى ، تقول ليلى : «أنا كمان لما أكبر حاضرب الإنجليز ، حاضربهم بالسلاح لما أكبر » [٣٦] . ومن خلال مقدمات سردية متناثرة على المحور التراكمى ، يقدم الراوى العلاقة بين ليلى من ناحية وبين أبيها والدكتور رمزى من ناحية أخرى باعتبارهما ممثلين للأيديولوچيا السائدة ، « تقول : السلاح ، السلاح ! نريد السلاح ، وفجأة تسمّرت فى مكانها ، وسقط ذراعها إلى جانبها ، وماتت الكلمات على شفتيها ؛ اصطدمت بأبيها وهو يدخل الحجرة»[٣٧] .

تملك شخصية ليلى قدرًا من التحدى والإرادة ، يتبدى ذلك فى إصرارها على التفوق فى مادة الرياضيات ، ولفت انتباه مدرستها « نوال » : « كانت هذه هى الضرورة الوحيدة فى حياة

ليلى فى هذه الفترة ؛ ضرورة التغلب على هذه المُدَرِّسة النحيلة التى تشد شعرها ، وتجمعه خلف رأسها ، وتلبس ملابس شبيهة بملابس الرجال » [٣٨] . «ستظل شخصية ليلى تعانى - لفترة طويلة - اكتشاف الذات ، المتفاعلة والمتصارعة ، مع الآخرين ، وخاصة الذكورَ ، ومع المجتمع بصفة عامة » [٣٩] . إضافة إلى معاناتها من جمود الإناث أيضًا ، خاصة الأمَّ والخالةَ وجميلةَ ودولت هانم .

ستظل لحظة بلوغ ليلى نقطة مهمة فى السرد ؛ ممثلة لمرحلة جديدة من مراحل تطور الشخصية ، وصراعها مع التقاليد القائمة : « فهمت أنها ببلوغها دخلت سجنًا . . الحياة مؤلمة بالنسبة للسجان والسجينة ؛ السجان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين ، خشية أن يخرج على الحدود ، والحدود محفورة ، حفرها الناس وأقاموا من أنفسهم حراسًا عليها » [٤٠] . تبع هذا التطور الفسيولوچى مجموعة من المحظورات والممنوعات وفقًا لما تمليه الأيديولوچيا السائدة ؛ فقد رسم الأب الحدود ، وعلى الأم والأخ متابعة التنفيذ . ولكن الأم تضيف حدودًا جديدة كقطرات الماء تسقط برويٍّ ونظام يسلب رويها ونظام النوم من عينى النائم ، ساعة ، ويومًا بعد يوم ، سنة بعد سنة » [٤١] . وتعبّر الأم عن أيديولوچيتها بعبارة تتردد أكثر من مرة على لسانها « اللى يمشى على الأصول ما يغلطش » [٤٢] .

يعبرُ السردُ خمسَ سنوات من حياة ليلى ، ليصل إلى فترة الشباب . ففى الفصل الثانى تصل ليلى إلى سن السابعة عشرة لتتبدل الملامح الجسدية « فتاة ممتلئة الجسم ، متوسطة القامة ، مستديرة الوجه ، دقيقة الملامح فى استواء ، عريضة الجبهة ، عيناها عسليتان عميقتان ، ضيقتان ، شديدتا اللمعان . وإذا ما ابتسمت ارتفعت وجنتاها الورديتان إلى أعلى ، وضاقت عيناها حتى أصبحتا خطًا رفيعًا من نور يلتمع ، وإذا ما اطمأنت ضحكت بكل وجهها وبشفتيها وبعينيها وبأنفها ، وإذا ما أثار الحديث اهتمامها ، مالت برأسها ، وأنصتت ، والكلمات تتدفق من أذنيها إلى قلبها ، وإذا أثار الحديث حماستها أو شفقتها ، التمعت عيناها بالدموع » (٤٣) . آثرنا نقل هذا المقتبس رغم طوله ؛ لأنه يرسم الملامح الجسدية للفتاة . نلمح تعاطف الراوى مع الشخصية ، فلم تظفر أية شخصية من شخصيات الرواية بهذا الوصف الدقيق والحميم والمتعاطف مع شخصية ليلى . تنضج عواطف ليلى الأنثوية عبر ثلاث حكايات فرعية مع كل من : عصام ، والدكتور رمزى ، وحسين . تحرز ليلى بعض الانتصارات فى المعركة التى تخوضها ضد التقاليد الاجتماعية المتبناة من قِبَلِ الأسرة المصرية ، فتفشل علاقتها بعصام والدكتور رمزى ؛ لأنهما ينتميان إلى النظام الأبوى والعائلى الذى يكرسه الأدب والأصول .

عصام والدكتور رمزى أبناء أوفياء للأيديولوچيا السائدة ، فى حين ينتمى حسين إلى الجيل الذى يرى فى التغيير ضرورةً يحتاجها المجتمع المصرى ؛ لذلك فهو يساند ليلى فى محاولتها المستميتة لامتلاك وعيها وإيمانها بذاتها وقدراتها اللامحدودة . فحسين شاب عصامى يعمل مهندسًا ، اعتقل مع محمود ، ثم سافر فى منحة دراسية ، يؤمن بالثورة ، يدافع عنها ، وعن مبادئها « إحنا ضرورى نكون صاحيين يا محمود . الإنجليز مش ها يسكتوا . مش ممكن حا يشوفوا البلد بتفلت من إيدهم بالشكل ده ويسكتوا » (٤٤) .

سعى حسين إلى توثيق العلاقة بليلى ؛ « استطاع أن يقرأ أفكارها » (٤٥) . «أدرك بحسه أزمة ليلى ومعاناتها » ، لا يزال ينظر إليها ، يبحث فى رجاء يائس عن ذلك الشىء الجميل الذى كان يشع من كل جزء من وجهها وجسمها » (٤٦) . ظهر حسين فى حياة ليلى وهى تمر بمنعطف خطير جعلها أكثر انطواء وحذرًا وتخوفًا من الحاضر والمستقبل ؛ كانت معاناتها من تردد عصام وحبه الذى ارتبط بمفهوم دونية المرأة قد حصرها فى إشباع رغباته . يباغتها حسين بالتساؤل « عارفة انت محتاجة لإيه ؟ محتاجة لحد يقعد يهزّك لغاية ما تفوقى ، لغاية ما تدركى إن الدنيا ما انتهتش ، وإن اللى حصل ده كان ضرورى يحصل ، لأنك انت اللى أسأت الاختيار » (٤٧) . لم يقدم حسين إلى ليلى

روشتة لعلاجها من مخاوفها فقط ، بل أراد أن يوقظ وعيها على ما تنطوى عليه نفسها من قدرات يمكنها أن تتجاوز بها تلك المخاوف والترددات ؛ فحسين يحاول أن يبعث الحياة فى روحها التى صارت جثة هامدة . نظرة حسين هى نظرة متحررة من كل القيود ، وهى التى قربت بين حسين وليلى ، وعلى رغم علم حسين بمدى العلاقة بين ليلى وعصام ؛ إلا أنه أخرج ليلى من تلك الشرنقة التى أحكم والدها إغلاقها عليها منذ سنوات . ليلى هى بنت الطبقة الوسطى ، تنتهى الرواية بتحررها ، عندما يتطابق وعيها الطبقى ووعيها النسوى ؛ أى أن الرواية تقدم ثلاث إشكاليات تعيق مسيرة البطلة ؛ وهى : الإمبريالية ، الطبقية ، الجنساوية . وعندما تتخلص ليلى منها جميعًا ، فإن تربيتها تكتمل ، وتتحقق إنسانة ومواطنة وامرأة » [(٤٨)] .

يقف حسين فى الطرف المضاد لشخصية عصام ، فعصام شخصية مقيدة بأغلال التقاليد ، تعانى تسلط الأم ، فهو أملها الوحيد فى هذه الدنيا بعد وفاة والده ، وإن كان السرد الروائى قد تناول اشتراك عصام فى حركة الفدائيين ، دون ذكر الظروف المؤدية إلى هذا الموقف ! فليس هناك ثمة مبررات ولا محفزات كافية لتحول شخصية عصام إلى شخصية إيجابية ! أما الدكتور رمزى فهو أستاذ ليلى ، يذكرنا بهؤلاء المثقفين الذين عرّاهم «جوركى» فى روايته «ضيوف الصيف ». لا يناقش قضايا الوطن

التى يهتم بها غالبية المواطنين فى مصر ، بل يستغل موقعه الثقافى وسيلةً للحصول على امتيازات مادية وطبقية [٤٩] . فالدكتور رمزى إذن هو امتداد لشخصية الأب ، حيث يمثل الوجه الآخر للسلطة الأبوية التى فرضت على ليلى .

* * *

يمثل جيل الشباب عماد رواية «الباب المفتوح» ؛ فالراوية تروى قصة ليلى مع ثلاثة شبان ، وثمة ثلاث فتيات : سناء وعديلة وجميلة . وهناك تصوير للعلاقة بين جيل الشباب وجيل الآباء ، فلاشك أن عناية السرد بهذا الجيل وما حدث له من تحولات ، قد واكبت تحولات تاريخية وسياسية واجتماعية مهمة ؛ فهو أحد هموم الراوية .

كذلك فإن الرواية تعنى بالطبقة الوسطى ، وعلاقتها بطبقة الأثرياء ، يمثلها كل من : دولت هانم ، وعريس جميلة ؛ فالعلاقة متشابكة ، تؤكد حرص كل طبقة على ألا تتجاوز حدودها ، ولم يغفل السرد أن يقدم الطبقة الوسطى فى أكثر من شريحة لها ، يأتى على رأسها الأستاذ الجامعى الدكتور رمزى ، ويقف عصام وجميلة وسناء وأسرة محمد سليمان فى الوسط ، فى حين يحتل حسين وعديلة سفح هذه الطبقة . يختزل النص دور النساء لصالح الرجال فى جيل الآباء ، فلا يسمع صوت الأم أو الخالة إلاّ في عبارات قليلة ، ينصبُّ غالبيتها فى الأمور اليومية

الحياتية الخاصة بالنساء : شراء الأقمشة ، الخوف على الأبناء ، توجيه التحذيرات لليلى ، فى حين يتحدث الآباء والأبناء « الذكور » فى السياسة والثورة ، ويشتركون فى العمليات الفدائية : « البنت لازمها فستان كويس يبرز كسمها ، ولازمها كورسيه يرفع صدرها ويشد وسطها . البنت إن ما كانتش تلبس ما يبقلها سعر فى السوق »(٥٠) .

ستظل هذه الرؤية تطارد ليلى فى صحوها ونومها . ويؤكد هذه الرؤية صدقى ابن دولت هانم ، وهى نظرة تكرّس لما هو متعارف عليه عن المرأة فى كافة طبقات المجتمع ؛ فهى فى مرتبة أدنى ، وتحدد دورها فى الرضوخ لرغبة الرجل الجنسية والإنجاب منه .

تمثل السياسة خلفيةً بالنسبة للوحدات العشر الأولى ، حيث تتحرك شخصيات الرواية بإيحاء الأحداث والوقائع السياسية المتلاحقة مثلاً ، مع بداية الثورة تظهر شخصيتان مؤثرتان على الأحداث ؛ وهما : حسين ، والدكتور رمزى ، فاقتراب كلتا الشخصيتين من ليلى يؤثر على تطور شخصيتها ، فتتأرجح الشخصية بين الإقدام والإحجام ، مما يؤدى إلى مزيد من ارتباك الشخصية . وتمثل خطابات حسين أحد المحفزات لتخطى العقبات ، حتى تتمكن من اختيار الطريق الصحيحة لحياتها . تنمو علاقة حب بين محمود وسناء ، وهى تتوازى مع علاقة

الحب الناشئة بين ليلى وحسين ، ويجتمع الأربعة فى منطقة القناة ، حيث ينصهر الجميع فى بوتقة النضال ضد المستعمر ، وحيث تشاهد ليلى عمليات فدائية رائعة لأناس عاديين .

* * *

الشيخوخة :

هذه المجموعة «الشيخوخة» وقصص أخرى ، ترتبط فى قصصها بأكثر من رابط ، مما يجعلها أقرب إلى الحلقة القصصية ، وخاصة فى قصص : «بدايات ، والشيخوخة ، والرسالة» ، فى حين تشكل قصص : «الممر الضيق ، والصورة ، وعلى ضوء الشموع» مثالاً صادقًا للكتابة النسوية . وعلى الرغم من ذلك ، فإن قصص المجموعة الست يضمها التناغم ؛ فالسرد ينتقل من الخاص إلى العام دون أدنى فجوات ، بل يتلاحم الخاص بالعام فى أكثر من مستوى سردى ، ويرجع ذلك إلى التداعيات الحرة التى تضمها المجموعة ، والتى تشير - بوضوح - إلى سيرة الكاتبة ذاتها . .

تلعب تقنية التضمين دورًا بارزًا فى قصص : «بدايات ، والشيخوخة ، وعلى ضوء الشموع» ، بالإضافة إلى اتساع المدة الزمنية لكل من قصتى : «بدايات ، والشيخوخة» ، مع مراعاة أن هذا الزمن ليس زمنًا خطيًا تصاعديًا ، بل هو زمن ملتف حول نواة سردية ، ويتقاطع مع أزمنة أخرى تؤدى إلى « تعميق لأغوار

الشخصيات فى صراعها بين المطلق والممكن ، بين الفناء فى الآخر والرغبة فى الاستقلال الذى يقترن بالصراع بين الموت والحياة » [٥١] .

أنا الراوى فى قصص المجموعة ، خاصة فى «بدايات ، والشيخوخة» ، حاضرة بصفتها شخصيةً رئيسةً داخل السرد ، تقوم بتشكيل الحدث عبر تجمع نتف من كتابات سابقة فى صورها المتعددة : يوميات ، مذكرات ، رسائل ، تعليقات ، ملاحظات ، كتابات سابقة وحوارات ، مواقف حياتية شخصية من حياة الكاتبة نفسها ، بالإضافة إلى تضمين مشاهد من قصص أخرى داخل القصة ، وتناص مع بعض أعمالها ، وتضمين لأقوال وحكم شعراء وأدباء وآراء نقدية . كل ذلك ينصهر فى بوتقة الكتابة ، بهدف الوصول إلى جوهر حقيقة ذات الراوية ، والتعرف عليها ، وعلى معاناتها ، والتصالح مع ذاتها بعد رحلة طويلة من المكابدة ، الأمر الذى يتلاءم تمامًا مع تكسر الوحدة الزمنية إلى شذرات ؛ تحمل فى طياتها التنافر أكثر مما تحمل فى داخلها التجاذب ، الأمر الذى يعطى الدافع لمزيد من تعرية الذات ومواجهتها بما اتفق مع اعتدال عثمان فيما ذهبت إليه من « تعدد الأصوات القصصية داخل المجموعة » [٥٢] .

فالقارئ يشعر بوجود الكاتبة دائمًا عبر إحالات للواقع المعيش ، فثمة وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية عاشتها ،

وهناك شخصية رئيسة وراوية ، تتبادل كلتاهما داخل البناء السردى التَّخيُّلى كلما تم استبطان التجربة ، والغوص داخل وعى الشخصية ، وصولاً إلى أعماقها ، فيظهر صوت الشخصية متواريًا خلف صوت الراوية التى تقوم بالتنقيب أحيانًا ، والتحليل أحيانًا أخرى ، الأمر الذى يؤدى إلى وجود ثغرات فى النص ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه : [In Between]، ناتجة عن تنبؤات واسترجاعات . .

وتلعب تقنية المونتاج دورًا مهمًا فى حرية التنقل والاختيار من الذكريات ما تنتقى منه الرواية ما تشاء ، وتستبعد ما لا تريده فى تلك اللحظة ، فربما تعود إليه فى موضع آخر ، فقصص : «بدايات والشيخوخة والرسالة» لا تلتزم بالوحدة الزمانية والمكانية ، بل تغلب عليها تقنية الفلاش باك وتيار الوعى ، فى حين تأتى قصص «الصورة ، والممر الضيق ، وعلى ضوء الشموع» نماذج للقصة التقليدية ذات البداية ، والوسط ، والنهاية ، والخط السردى المتصاعد ، فضلاً عن الوحدة الزمانية والمكانية .

* * *

قصة بدايات :

تبدأ القصة بمكالمة تليفونية من سامى الذى يقرر العودة إلى الوطن . حدث هذا فى ديسمبر ١٩٧٤ ، فهو كثير الأسفار . ثمة لقاء أخير مع الراوية تم بينهما منذ عشر سنوات - ١٩٦٤ -

فالعلاقة بين سامى والراوية بدأت وعمر الراوية ثمانية عشر عامًا .

حددت بداية القصة مراحل عمرية ثلاثًا مرت بها الراوية : **الأولى** : فى سن الثامنة عشرة . **والثانية**: ما بين ٢٨ - ٣٠ عامًا . أما المرحلة الأخيرة فهى فى الثامنة والأربعين من عمرها ؛ أى مع بداية مرحلة الشيخوخة « يخطر فى بالى الآن خاطر غريب ؛ لقاءات سامى كانت علامات مميزة فى طريقى ؛ صادفت - تقريبًا - كل عقدٍ من عمرى » . لكن صوت الكاتبة يربط هذا المتخيل القصصى بعالمها الحقيقى « أكانت القصة التى كتبتها قديمًا عن بداية هذا الحب الأبدى أم عن نهايته ؟ ومتى كتبت هذه القصة ؟ بعد نهاية حبى لسامى بعشر سنوات أم بعد انفصالى بالطلاق من زوجى وأنا فى الثامنة والثلاثين ؟ أهى عن حبى « الأبدى الأول » [٥٣] ، أم حبى « الأبدى الثانى » [هنا إشارة من الكاتبة إلى روايتها الأولى «الباب المفتوح» ، وإلى زوجها الأول الدكتور أحمد رشدى سالم ، ثم زواجها من الدكتور رشاد رشدى . يتوقف السرد مع ملاحظة كتبتها الكاتبة وليست الراوية ، أو الشخصية « أرفق القصة التى كتبتها من حوالى عشرين عامًا بمذكرات اليوم ١١ ديسمبر ١٩٧٤ ، لأفرغ لتأمل بقية اليوم » [٥٤] .

يقوم التعليق بوظيفة تمهيدية لتقديم قصة الحب الأول ؛ أى

الرجوع زمنيًا إلى ثلاثين عامًا مضت ؛ فقصة الحب هذه تنظر إليها الشخصية من منظور المرأة التى بلغت الثامنة والأربعين . تحكى القصة ، حيث يختفى صوت الشخصية تمامًا ، ويتم رصد اللقاء الأول عبر لقطة سينمائية مقربة Clus Up « لفتها موجة حنان ، وباب مكتبها يسفر عن سامى ، السيجارة ترتجف غير مشتعلة فى ركن فمه وغمازتيه يعمقان فى خديه ، وقطرات المطر تتساقط من معطف المطر الأنيق الذى يرتديه » . يعقب ذلك نقلة سردية مباشرة إلى وصف اللقاء الأول ، ويتخلل البنية السردية تعليق عن مشاعر الكاتبة وأفكارها عن تلك الفترة « كانت تقف إذ ذاك والملايين فى نهاية الحرب العالمية الثانية على مشارف عالم جديد ، أو توهمت ؛ عالم يصالح كل المتناقضات ، فيه التشوق إلى المعرفة ، مع التشوق إلى الحب » [٥٥] .

فى هذا الجزء من القصة تحدد مستويات القص ، فبينما تأخذ الراوية فى سرد الإطار العام للحدث تسمح الكاتبة بسماع صوت الشخصيات ، معبّرين عن وجهات نظرهم . الأمر الذى يؤدى إلى اختلاط صوت الراوية بالشخصية . مثلاً : « سامى أراد أن يراها من جديد ، أن يتعرف عليها . ألح على الدكتور صفوت لكى يستدعيها وصديقتيها من المكتبة ، وإلاّ فيم كان الاستدعاء ؟ « لأول مرة نسمع صوت الصديقتين : سميرة وثريا . نتذكر عديلة وسناء فى الباب المفتوح وموقفهما من خطبة ليلى

من الدكتور رمزى ؛ فقصة الحب هذه تحيلنا إلى قصة حب ليلى وحسين والصراع الدائر فى وعى الشخصية ، وانعكاس ذلك على علاقتها مع الآخرين: «ألف يد متوترة فى هذه القاعة، وألف عين وأذن تترقب، ولا شىء سوى طنين يحدثه الأستاذ . . . كان هناك ، وكانت هى هنا ، لكنهم لا يعرفون. شىء رائع يحدث ، كان ينبغى أن تتوقف له هذه الساعة تدور وتدور »[٥٦] ؛ فالحب فى نهاية القصة يُقدَّمُ من خلال تشظى ذات الشخصية ، وبسببه تفقد توازنها وإيمانها بذاتها ، فهى عاجزة عن إشباع مشاعرها الأنثوية ، وغير قادرة على الدفاع عن حبها « أشعار رابعة العدوية تتحول إلى أشعار دنيوية تتنغم بها كل ليلة ، والفورة تقذف بها فى جوف الليل إلى الشرفة ، تفجر جسدها إلى ذرات ، والذرات تتوحد، والسحب تسافر لاهية ، وتغيب وتعاود الظهور متنكرة كل مرة»[٥٧].

تتميز هذه المرحلة العمرية لدى البطلة بالتردد فى الفعل ، وعدم اكتمال أفعالها ، فهناك فجوة بين ما تتمناه الشخصية ، وما يتم إنجازه من فعل ، لتظل داخل منطقة محدودة لا تتجاوزها ، ومن ثم ينفى الفعل مرة بعد مرة ، دلالة على العجز عن التحرك نحو الأمام ، وتجاوز الواقع إلى استشراف المستقبل « لو استطاعت أن تصرخ صرخة واحدة ، لأفلتت من هذا الكابوس ، ولكنها لم تصرخ »[٥٨] . « أما أن

ينكسر الزجاج أو تموت ، والزجاج لا ينكسر ، والنحلة لا تموت » [٥٩] . كانت منشغلة بكلمات تأبى أن تتشكل ولم تتشكل » [٦٠] . « ورأته يومها ثانية ، ولم يعرف ولم تعرف» [٦١]. يعود السرد بعد ذلك إلى نقطة انطلاق القصة فى ١١ ديسمبر ١٩٧٤ ؛ أى إلى يوميات الكاتبة .

فيتدخل التخيل بقوة ليعيد الراوية وليس الشخصية فى لقاء متخيل بسامى . وتفصح عن مشاعرها تجاه هذا الحب وتخبطها وارتباكها ، فتجاوز بذلك تلك المشاعر الساذجة والبسيطة التى نعمت بها الشخصية قبل عشر سنوات ، فقد « تصالحت مع الكثير فى السنوات العشر الماضية ، ولكن بقى الأكثر لأتصالح معه» [٦٢] ، وتخرج المرأة فى الثامنة والثلاثين كما دخلت مغتربة عن ذاتها والآخرين ، مرفوعة الرأس متئدة الخطوات ، مستغنية بلا اكتفاء ، ما من شىء هز كيانها ، ولا هى بذلت قطرة من هذا الكيان » [٦٣] .

لازالت الراوية تبحث عن المطلق فى هذه الحياة ، فلا تجده ! تفتش عن الكمال ، ولا كمال فى هذا الوجود ، فهذا البحث الدءوب والمضنى عن معنى الوجود والحياة لا يسلمها إلى شىء . يصمت السرد عما دار فى ذلك اللقاء بين الراوية وسامى ؛ ليلتقط ما ترويه الشخصية ، ثم تخترق الكاتبة استمرارية السرد ليتقاطع صوتها مع القصة المتخيلة ؛ مع الواقع

التاريخى « قررنا أن حملة التزييف فى الجرائد تهددنا ، ولا يتأتى أن يلتزم الناس الصمت فى وقت ينبح فيه الكلاب . وجرنا الحديث عن الوعى الزائف إلى مناقشة رواية ماركيث « مائة عام من الوحدة» . إن صوت الكاتبة والناقدة يتعالى ليطغى على الحدث السردى ، فتثبت رأيها النقدى فى رواية ماركيث .

كما نلحظ ، فقد تعددت الأصوات بداية من الحكى بضمير المتكلم الذى يحقق وظيفة بنائية هدفها التواصل مع القارئ . ولم يكتف الضمير المتكلم هنا بهذه الوظيفة ، بل تعداها إلى الإضاءة ، وكشف أسرار كتابة النص . وهنا نجد الراوية وليس الشخصية تقدم لنا حكاية الكتابة ذاتها ، وانتقاء بعض الأحداث السردية والوقوف أمامها تعليقًا وقطعًا للسرد ، ثم العودة إلى نقطة البداية ، وصولاً إلى التعرف على مدركات الوعى ، وكيف يتشكل هذا الوعى ؟، والمعوقات التى تعترض اكتماله .

تتجاهل الكاتبة ذكر اسم الراوى تمامًا ، فى حين تذكر أسماء صديقاتها : ثريا وسميرة . «فإن غياب اسمه يحدث نقصًا جوهريًا ، فى الإيهام بالواقع » (٦٤). «غير أن غياب الاسم لا يقلل من لعبة الإيهام تلك ، مادام ضمير المتكلم يعمل ، على كل حال ، عمل اسم العلم » (٦٥) .

إن زمن القصة هنا يبدأ من ١١ ديسمبر ١٩٧٤ ، فى حين يستمر زمن الحكى ثلاثين عامًا مضت من عمر البطلة ، موزعة

على ثلاث مراحل ؛ هذه المراحل العمرية مقسمة أيضًا على مستوى الصفحات إلى ثلاثة توزيعات ، حيث يحتل عمر البطلة خلال فترة الـ ١٨ عامًا تسع صفحات ، وخلال الفترة من سن ٢٨ - ٣٨ صفحتين . أما الفترة من سن ٣٨ إلى ٤٨ فتشغل سبع صفحات »[٦٧] . ومع أن القصة تحتفى بالماضى والذكريات إلاً إنه يغلب عليها صيغة الحاضر ، بما يدل على تحرر الراوية / الشخصية من ذلك الماضى وسكونيته ، وانطلاقها إلى الحاضر بكل ما يمثله من حركة . ونلحظ فى حكاية الحب الأول أن الفعل المضارع ينفى باستمرار ؛ دلالةً على التردد والتراجع والسكون وانعدام الحركة ، فى حين يغلب على المرحلة العمرية الأخيرة استخدام الفعل المضارع المثبت ؛ دلالةً على تخطى عقبات الماضى ، والقدرة على الفعل ورفض المفهوم العام للشيخوخة «كيانى وهج ، وجسدى وهج يشع ، يزغرد بتشوقات الصبية المكتومة التى لم تعد مكتومة . وأنا أتواصل مع لحظتى الراهنة مع سامى »[٦٨] . « وتنهدت ارتياحًا وأنا أعبر بكهولتى ما مضى من عمرى إلى ما هو آت »[٦٩] . إن حصيلة ما مرت به الراوية من تجارب ، جعلها أكثر صلابة وتحقيقًا ، فقد اجتازت كل ما مر بها من معوقات الماضى ، سواء المرتبطة بشخصيتها عدم احتفاظها بحبها وغياب المحب ، ومحاولتها إثبات ذاتها داخل العمل ، متجاوزة كل ذلك إلى مناقشة مشكلات الوطن

والعالم ؛ لتصل إلى مرحلة من التصالح مع الذات ، بعدها عرفت نقاط الضعف ، وكيف تتجاوزها الواحدة تلو الأخرى ، وهاهى تقترب من الخمسين «أجلس » وكان « فعل ماضى يتحتم أن يسقط ، ألا يكون ، عيناى تتطلعان بعيدًا فى الأفق إلى ما سيكون » (٧٠) . « أشعر بالأمس ، بالحرج الذى استشعرته وسامى يطلب لقائى ، ولا ترددت فى تحديد الموعد ، كما ترددت إذ ذاك . لم أعد أخشى وأنا فى الثامنة والأربعين تعقيدات الامتداد إلى المستقبل »(٧١) . فقد حل بدل الخوف الاطمئنان بعد هذه السنوات الطوال ، وبدل التردد التجاوز ، وبعدم التحقق إلى التحقق والتأكُّد ، وبعدم النكوص عن الفعل إلى الفعل ، وبالخصومة مع الذات والآخر إلى المصالحة معهما .

* * *

قصة الشيخوخة :

تأتى القصة بصيغة الراوى المتكلم ، وهو يتماهى مع الكاتبة التى تنفض التراب عن يوميات منسية كتبتها منذ عشر سنوات بهدف « التعبير عن منظورى الحالى للحياة **كامرأة** ، **ككاتبة** ، قصة «الشيخوخة» مرحلة متقدمة من عمر الكاتبة التى بلغت الستين من عمرها ، وتدرك الكاتبة أنه ما من تجربة شعورية تتكرر على نفس الصورة » . الشيخوخة ترتبط بحبل سرى بقصة «بدايات» ؛ فهى تعيد تقييم تجربة المرأة فى الخمسينيات ، وعبر

اليوميات والملاحظات الآنية والتعليقات من قبل الشخصية ، نتعرف على أزمة البطلة وكيفية تجاوزها لتلك الأزمة « شىء ما خطأ ، شىء ما لا يستقيم » [٧٢] .

ترتد البنية السردية إلى عام ١٩٧٤ ؛ حيث تعانى فى تلك الفترة حالة انهيار ، وتسعى - واعية - للإفلات من تلك الحالة بالرجوع إلى يوميات كتبتها منذ تسع سنوات ، ثم تعطلت كتابة اليوميات بعد عام من وفاة زوجها ؛ فعبر التداعيات المستمرة تجرى الشخصية مونولوجًا طويلاً عما إذا كانت كتابة الرسائل لابنتها هى نوع من الإفضاء والتواصل معها ، رغم أنه لم يتم التواصل بينهما أبدًا « فلم أودع صندوق البريد إلا القليل من الخطابات التى كتبتها فى غيبة حنان » [٧٣] .

مستويات ثلاثة أُدرِجَتْ فيها تلك الرسائل :

١- خطابات كُتبتْ لترسل إلى حنان ولم ترسلْ ! وتعلق الشخصية عليها بأنها « أقسى من أن ترسل ».

٢- خطابات كتبت لكى لا ترسل ! « على غير ما هى فى الحياة ، تكتسب لحظات التعاسة على الورق رسوخًا ونهائية » .

٣- خطابات غير موجهة إلى أحد « لحظات التعرية الكاملة للذات التى لا يجوز لإنسان آخر الاطلاع عليها » [٧٤] .

أمام مواجهة الذات على الورق ، وتعريها ، وصولاً إلى

المصالحة معها ، والإمعان فى تأمل التجربة . . ترصد القصة علاقة الراوية بابنتها ، وعلاقة الابنة بزوجها ، وعلاقة الأم بزوجها أحمد . . تتقاطع تلك العلاقات عبر تداعيات الكاتبة فى صورة : يوميات رسائل وحلم وأحداث ، ومواقف شخصية وتاريخية « يستوقفنى اليوم زميل عائد من السعودية ، وأنا أمر بالردهة الرئيسة فى مكان عملى . يسألنى عن إنتاجى الروائى الأخير ؟ بداياتى كانت واعدة ، شد ما كانت واعدة » [٧٥] ، إشارة إلى نجاح روايتها «الباب المفتوح» . لكن لا فعل ؛ تتم به الراوية تجاوز تلك البدايات « أورثنى استشهاد الرفاق فى الأربعينيات ، فى المظاهرات والسجون ، الشعور بالامتداد إلى المستقبل ، وأشفق أن أقول ونحن نقترب محبطين من الذكرى الأولى لانتصار أكتوبر الموعود » [٧٦] . يتمتع الراوى بحرية فى الخروج عن إطار السرد ليحلل ويلحظ ، مما يؤدى إلى « التوتر الذى ينجم عن انصهار الحقيقة بالخيال » [٧٧] .

تقدم الشخصية السرد على لسانها ، ومن منظورها ، وهو منظور داخلى يعتمد على موقفها تجاه الأشياء ، فى حين تعرض عبر المشهد وجهة النظر الأخرى « باترة ابنتى ، كحد السيف باترة ، أيًا بلغت قسوة البتر على ذاتها ، باترة تحمل نفسها دائمًا وأبدًا أكثر مما تطيق لى أحيانًا ، إن سوطًا وهميًا يسيطها لتنجز أكثر مما يمكن إنجازه ، أفضل ما يمكن إنجازه ، متجاوزة لكل

طاقتها » [٧٨] . فشخصية الابنة تقدم من منظور الراوية ، وهو منظور ذاتى يؤكد على ملامح وسمات الشخصية وعلاقتها بالراوية [٧٩] . يتحدد الصراع داخل نفس الرواية التى تؤمن بالمطلق فى علاقاتها ، لكن المطلق فى مرحلة الشيخوخة ؛ يعد قرين الموت ، رهينًا برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب . إن الحاضر يمثل للراوية الوعى الذى امتلكته عبر التجربة الطويلة ، عانت فيها عثرات فى علاقتها بزوجها ، وتأجيل مشروع الكتابة ، بدايات لم تكتمل ، فيأتى هذا الوعى حينما يستقل كيانها عن الآخر ، وتقف موقف الندية من الآخر « كان لحنان دائمًا عالمها المستقل عن عالمى ، تتألق فيه مُحِبَّةً ومحبوبةً ، واتسع هذا العالم بعد التخرج والعمل»[٨٠]. فالموقف يدور بين شخصين مختلفين ، لكل منهما رؤيته وحياته المستقلة ، وعلى الراوية أن تتعلم من ابنتها كيف تعيش مستقلة «يتأتى علينا أن نتعلم من أولادنا ، وإلا عشنا بطعم المرارة فى حلوقنا» ؛ «منطق حنان . منطق صحى سليم ! يجمع بين تقبل النسبى وصرامة الالتزام ، منطق المطلق المستحيل ، استخدامى لتعبير السعادة – مثلاً – ليس سوى بادرة من البوادر التى تدل على تشبثى الساذج بكل ما هو مطلق »[٨١] .

تكتب لطيفة الزيات باحثة عن الصدق ورافضة لكل صور الزيف فى حياتها [٨٢] . ويأتى الحلم ليضىء العلاقة بين الراوية

والزوج ، علاقة اتسمت - لسنوات طويلة - بالزيف ، وعليها الآن وضع النقاط على الحروف . أن تواجه ما حاولت الهرب منه لسنوات « ما مغزى الطيور السوداء فى حلم أمس الأول » . «رأيت زوجى أحمد يجلس فوق صوان ملابسه . طيورى ترقد على الصوان حيث جلس أحمد سابقًا . أقف فى الردهة مرتبكة وأنا أتعثر فى طير من هذه الطيور ، متحيرة لا أعرف كيف أجمع شتاتها لأعيدها إلى مكانها ». تحاول الراوية استخدام التحليل الفرويدى فى محاولة منها لإيجاد تفسير لهذا الحلم ، وترى سوسن ناجى أن رمز الطير عند ابن سيرين هو العمل ؛ أى أن الطيور السوداء هى أعمال زوجها ، وهى أعمال غير صافية أحدثت شرخًا فى العلاقة بين الراوية وزوجها . أما أعمالها هى فهى خداعها لنفسها ، وإصرارها على هذا الخضوع مدة زواجها من أحمد رغم علمها بذلك ؛ فقد انتقدت الزوج بدل المرة مرتين « يوم انسلخ عنى عاطفيًا قبل أن يموت بسنين ، ويوم مات قبل أن أستكمل معركتى المستميتة لاستعادة المستحيل » (٨٣) .

ويبلغ الوعى بما تمر به الراوية من أزمة ، عندما تسقط عن عمد فى أثناء تفسير حلمها المتكرر « حزم الورق ، ما هى الحزم من الأوراق ؟ وعلام تدل ؟» . ثمة احتمالات لتفسير مدلول الأوراق : هل هى خطابات ؟ أو هى مذكرات ويوميات ؛ إشارة إلى الماضى بكل ما يحمله من خداع للذات ؟ أو إنها إشارة إلى

الخلاص والتطلع إلى المستقبل ، بعدها واجهت خفايا النفس البشرية ، وتصالحت مع ذاتها ؟ .

لازالت الراوية تقف بمبعدة عن الأسباب الحقيقية : « ربما كان هذا الكلام صادقًا ، وربما لم يكن ؛ عليَّ أن أختبر هذه الحقيقة ، فأنا أكتب هنا لأفهم ، لا لأتقبل مسلمات تفرض عليَّ أو أفرضها أنا على نفسى»[٨٤] .

يتقاطع التمسك بالمطلق قرين الموت بالاستقلال عن الآخر ، وبالصراع بين الحياة والإحساس بالشيخوخة بصفتها مظهرًا من مظاهر الموت ؛ حيث تضع الراوية يدها على أسباب معاناتها ؛ العطاء بلا حدود لكل من يشعر بالحاجة إليها ، أحمد زوجها وحنان ابنتها ، استحالت إلى « الرب واهب الحياة » . نسمع وعى الشخصية يردد فى نهاية القصة ، وقد اهتدى إلى الحقيقة فى اكتمالها عبر رحلة الاكتشاف ، « باللمسات العمياء تكتسب البصيرة على أيدى الآخرين ، برجفة التعرف ، بلمعة الاكتشافات المتبادلة ، بانكسار الوحدة بوحدة التواصل ، بضحكات الاعتداد الإنسانى ، بوهج العقول تسقط ستارًا من البلادة بعد ستار وهى تتناقش، تنصهر وهى تتناطح » [٨٥] .

فى الفقرة السابقة يتراوح ضمير المتكلم مع ضمير الغائب ، فيخلق التوازن بين العالم الداخلى للشخصية والزمن الخارجى ، ويتضافر الذاتى مع الموضوعى داخل منظومة الاكتشاف .

والتعرف داخل دروب وعرة ومنهكة للنفس ؛ لتصل إلى مرحلة التجاوز كى تستعيد مفردات لغتها ، لمواجهة ما ترسب فى الأعماق من وهم زائف ، يجعلها فى نهاية الأمر ، تنفض عن نفسها فكرة الشيخوخة والعجز « لا يشيخ الإنسان طالما ظل عقله يضفى على وجوده المعنى »(٨٦) . من هنا كان على الراوية أن تبدأ فى الكتابة لا ستعادة كينونتها . وتحت عنوان : ملحوظة قابلة للتعديل والتحوير تنتهى القصة ؛ معلنةً : أن الشيخوخة هى شعور الفرد بأن وجوده زائد عن حاجة البشر ، فهى حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية ، وإن أدت ربما قبل الأوان ، إلى عوارض فيزيائية »(٨٧) .

* * *

الممر الضيق

يدل عنوان القصة على ما هو حقيقى ورمزى فى آنٍ واحد ؛ فها هى الأم ترقب عودة ابنتها من النافذة « لن تظهر سهام ومنى على مرأى البصر إلا بعد اجتياز الممر الضيق ، وهو يفصل بين عالمين ؛ عالم تود أن تعيشه الأم فى سلام ، وعالم آخر هو ؛ عالم السقوط والضياع نتيجة أوضاع اقتصادية جديدة على المجتمع المصرى ، كانت نتيجة لما أطلق عليه : عصر الانفتاح ؛ فهو انفتاح على كل شىء » .

ترسم الكاتبة لوحة عبر منمنمات سردية ، تضفى على الواقع

قتامة ولونًا رماديًا كالحًا صبغ كل شىء « البيت رمادى قديم ، رائحة البول القديم ، والنفايات المتعفنة أكوامًا فى الأركان»[٨٨] . شهدت الحارة تحولاً كبيرًا ، ممثلاً فى دكان البقال الذى تحول لـ «بوتيك» . وتحول صبى الميكانيكى بائعًا للسجائر المستوردة والمخدرات ، وكل يوم يفتح باب كان مستورًا ، تلخص الكاتبة هذا التغير فى تلك الأغنية التى رددتها سعاد حسنى : « يا تجيب لى شيكولاته يا بلاش يا وَلَه » ، معلنة انتهاء عصر ، بكل ما يحمله من قيم ، ومؤكدةً على قيم ومفاهيم اقتصادية أخرى . « شىء يوجع القلب » ؛ عبارة تتردد على لسان الراوية لا الشخصية ، تؤكد معاناة الأسرة والزوجة والبنتين ، والمجتمع بشكل عام ؛ كل شىء قد تغير : المكان ، الناس ، القيم » ولا يزال دم المجنون يتراكم على السور يومًا بعد يوم . ولا يكف ينطح السور » [٨٩] . لطيفة الزيات تستشعر ما يعانيه مجتمعها من تغيّرات ترصدها بوصفها إنسانةً مهمومةً بقضايا وطنها ومجتمعها .

يعتمد القص هنا على مستويات عدة من السرد ، فثمة الوصف التمهيدى للقصة ؛ وقفة الأم فى النافذة ، وتقوم التداعيات بدور فى إثراء السرد كعودة الراوية إلى طفولة الأم ، فتكون الصورة واضحة أمام القارئ « فى سن سهام ، كانت هى قطة مغمضة لا تعرف من أمور الدنيا شيئًا » [٩٠] .

وتتراكم التحليلات والتعليقات لتقييم الموقف « سقط الفاصل

بين عالم الكبار والصغار ، وقدرة قادر تحيل الأبيض أسود ، وقسوة المعيشة تضفى على الأسود وهج الذهب الوحشى الفتاك والسطوة ، والكل يرى ويعرف ، ويشيخ بما يعرف » [٩١] .

يعانى جيل الأم من العجز أمام متغيرات تنذر بالخطر ، فى حين تعانى الابنة من الإدراك المبكر والوعى بما يحدث فى المجتمع ، وعجز الوالدين عن تلبية متطلبات لم تكن فى الحسبان . يضيع عالم الطفولة بكل ما تعنيه الكلمة من البراءة ، فما تعرفه من صراع تحياه ؛ يَحْرِمُ الطفلة من التمتع بعالم الطفولة التى نعمت به الأم . « وقررت أن الدنيا تغيرت . ولم يعد فيها طفولة ولا أطفال ، والغنى والفقر الأسود والأبيض يتلازمان حتى فى مدارس الأطفال ، حتى فى الحوارى » [٩٢] . لقد فقد الكبار الرؤية الثاقبة للأمور ، وعجزت اللغة عن الإقناع فى زمن عزَّ فيه الإقناع ؛ فاحتمى الجميع بالصمت : يُلقى السؤالُ ؛ فيزداد عجز الأم عن الإجابة ، بل عجزها عن فهم مغزى السؤال !

تقع الشخصيات تحت قوة ضغط الواقع ، ففى مشهد الأم تعد وجبة شعبية مكونة من الباذنجان المقلى . تتداخل لحظات استرجاعية توحى فى نهاية الأمر بالسخرية من واقع ضاغط . وتأتى السخرية مما تعانيه الأسرة ؛ فهى بالكاد تفى بمتطلبات الحياة الأساسية ، ورغبة الابنة الكبرى فى امتلاك سيارة مثل زميلاتها فى المدرسة «فى حين ضروريات الحياة تستحيل

بالتدريج إلى كماليات » [٩٣] ، وعجز ميزانية الأسرة عن تقديم طبق سلطة أخضر ، وإدراج اللحمة فى بند الكماليات .

يهتم السرد بتصوير أزمة أسرة مصرية من الطبقة الوسطى ، تعرضت للذوبان فى عصر الانفتاح . فالقصة تشير إلى معاناة أسرة ، وهى شريحة صغيرة من معاناة المجتمع بشكل عام ، أزمة أنضجت الصغار ، مع اندماج الابنة الصغرى فى عالم التمثيل الذى يكرس الواقع المعيش ، فتزداد الهوة بين الأغنياء والفقراء وأصحاب السيارات يتلكؤون أمام سياراتهم ، يبرز كل واحد مفتاح سيارته ، فى حين أن « الأهالى والمشاة ينعرجون بمحاذاة حائط المسرح ، يختفون فى الظلمة » [٩٤] .

ينمو وعى الطفلة الصغرى ، وتدرك بدورها انفصال الواقع عن الخيال بعد انتهائها من تأدية دورها فى المسرحية ؛ تنتهى القصة باستعادة موقف جاء فى رواية : «الباب المفتوح» ، يوم أدركت ليلى سن البلوغ ، وهى فى الثانية عشرة من عمرها ، حينما بكى أبوها خوفًا عليها فى أيام كانت الاستقامة فيها هى القاعدة لا الاستثناء ، وكما فى «الباب المفتوح» تعيد لطيفة الزيات إنتاج الواقع الاجتماعى فى الوقت الذى تدخل فى حوار معه ، وتعلن موقفًا إزاءه » [٩٥] ، ومن ثم ، فقد اختفت اليوميات والملاحظات ، وإن لم يتخل السرد عن التداعيات والتعليقات .

القصة مكتوبة من وجهة نظر امرأة تعانى اضطرابًا فى علاقتها بابنتيها ، وإن لم يتخلل القصة اضطراب زمنى ، أو تشظ زمنى . تتفق القصة مع رواية «الباب المفتوح» فى معاناة أبطالها [الأم - البنتان] الطبقية بمفهومها الجديد المتوافق مع عصر الانفتاح ، ووضع المرأة المصرية داخل المجتمع ، وموقفها من تلك التغيّرات الاجتماعية ، واستبدال معاناة المجتمع المصرى بعد اتفاقية كامب ديفيد ، وإن لم تُشرْ إليها القصة مباشرة ، بالنضال ضد المستعمر ؛ الاحتلال البريطانى . .

* * *

قصة الصورة :

تأتى قصة «الصورة» مثلاً للقصة التقليدية ؛ فهى شريحة من الحياة ، حيث تقوم أسرة مكونة من : زوج وزوجة وابنهما بنزهة على أحد الشواطىء . المشهد الأول - وهو يحمل ملمحًا رمزيًا - يؤكد على العلاقة بين الرجل وزوجته « فهى كالطيف ؛ رائع لا يكاد يبين إلا إذا مال الواحد برأسه فى زاوية معينة ، وحدَّ النظر »[٩٦] . ومع ظهور امرأة لعوب ترتدى الشورت ، تبدلت نظرة الزوج للنزهة التى رآها فيما سبق ترفًا لا تقوى عليه موارد الأسرة الضئيلة ؛ فينطلق لسانه بكلمات إطراء وتنتابه نوبات كرم عارمة وغير معهودة ، فينعكس كل ذلك على مشاعر الزوجة التى

تعيد تقييمها لتطور الموقف : « هزت آمال رأسها وكأنها تزيح ذبابة حطت على خدها وتمتمت : انتم مش فاهمين . . مش فاهمين حاجة . . أنا . . أنا لقيت الحاجة اللى طول عمرى بادور عليها » [٩٧] . لم تكن الغيرة هى التى تحكم أفعال الزوجة ، لكنها رد فعل لما وجدته من الزوج ومغازلته للمرأة . وينتهى الموقف بتمزيقها للصورة التى التقطت لهما حالاً : « تركت آمال الصورة تسقط من بين يديها ، وطالعتها صورة امرأة غريبة عنها، امرأة محمومة تقبض على ذراع رجل ارتسم الألم على وجهه من عنف القبضة ، وفى بطء ، وفى هدوء ، مدت آمال ساقها ، وبمقدمة الحذاء طمست الصورة » [٩٨] . تمزقت صورة العائلة ، وتمزق الوهم الذى عاشته الزوجة لسنوات . وإذا كانت القصة تعبّر عن وجهة نظر المرأة التى تعى دورها فى استمرار العلاقة الزوجية . . معاناتها اليومية التى تكبدتها راضية لإنجاح هذه العلاقة فإن الزوج لم يعترفْ يومًا بتلك التضحيات التى تكسب المرأة تعاطفَ من يقرأ القصة ، ويتعاطف مع وجهة نظرها التى تبدو أنها وجهة نظر ذاتية وليست موضوعية . «كانت الصورة قد تحولت إلى قطع صغيرة تناثرت فى الهواء ، كان الطيف قد اختفى ، وأدركت آمال أن أمامها مشوارًا طويلاً »[٩٩] .

تستحضر القصة جميع الأصوات المشاركة فى المشاهد السردية ؛ مثل : الزوج والزوجة والطفل والمرأة ذات الشورت

القصير ، وصديقتها ، وبائع الآيس كريم ، والمصور . كما تشارك أيضًا شخصيات خارج لحظة القص : الأم ، صابر أفندى وزوجته .

* * *

قصة الرسالة :

ترتبط قصة «الرسالة» برباط وثيق بقصة «بدايات» ؛ حيث تأتى فى صورة رسالة تكتب فى لحظة القص بعبارة أخرى ؛ القصة هى قصة الكتابة ذاتها ؛ فعل كتابة الرسالة هو أهم التجليات التى يجب أن تقوم بها الراوية لتتجاوز ما تعانيه ، كيف تكتب امرأة رسالة لرجل غريب عنها ، تعرفت إليه عبر رحلة سفر استغرقت ست ساعات فقط ! لكن ما حدث ظل فى كيانها طيلة شهر كامل ؛ مما حدا بها أن تكتب له رسالة بذلك ، تنهال الأسئلة التى توجهها الراوية إلى نفسها كاشفة ومحددة لطبيعتها فى كونها امرأة لا تؤمن بالأسطورة من قبل « ما حاجة امرأة من طرازى إلى أسطورة ؟ . . أنا أحيا الواقع لا الأسطورة ؛ الأساطير قدرك[١٠٠] أنت ! لا قدرى ، ثمة أصداء من سيرة الكاتبة تبرز فى شكل لمحات سريعة ، والرؤى بينهما » «هل أنا بسبيلى إلى اجترار الأسطورة أم تبديدها ؟ أم لعلى أنا الأخرى لا أملك أن أعيش بلا أسطورة ؟» [١٠١] . إنها إحدى البدايات التى لم تكملها الراوية . ستظل الراوية تعيد وتحذف . تتردد فى الكتابة . . يرجع الأمر كله إلى أن المرأة لم تحاول تحديد صورة لذلك الرجل الأسطورة ، ولماذا هو أسطورة ؟ لم تعد تؤمن بفكرة المطلق والإنسان الكامل فى وجوده ، المستغنى عن الآخرين ، والدافع للآخرين على الالتحام به . . عن الأرنب

المذعور تتفتح أكمام حكاياتك ، وعن أكثر من صورة ، والصورة تناقض الصورة ، أىٌّ منها صورتك ؟» [١٠٢] .

إن فكرة البحث عن المطلق تأخذ صورة فلسفية .. وهى فى ماهية الوجود الإنسانى ، وحرية الوجود ، كيف كبحت الرغبة فى إطلاق ذراعى فى الهواء الأخير ؟ أكنت أمتشق السيف الخشبى أنا الأخرى ؟ » [١٠٣] .

يرتكز السرد فى الرسالة على لحظات درامية ، تعود إلى طفولة الشخصية فى صراعها مع القيم القديمة ؛ قيم البيت القديم ، بعد أن اعتنقت قيمًا مختلفة عن قيم الأسرة « لا فائدة . . وأنت الآن تنتقم لعالم مشوه من الآلهة » [١٠٤] وعى الشخصية يقع بين صراع دون نسقين اجتماعيين مختلفين ؛ تشبه الراوية الصراع بصراع سمك القرش الوحشى [١٠٥] . « اللحظة الماضية من عدم تولد الميت من القبر يبعث حيًا » [١٠٦] يتراجع المطلق لصالح النسبى والضرورى ، وتدرك الشخصية مدى الخطأ الذى وقعت فيه حينما آمنت بالمطلق لسنوات طوال ، فقد اتسعت رؤيتها لتستوعب كل ما هو مخالف لقناعتها ؛ فقد كسرت التقوقع داخل ما استقر فى الوعى واللاوعى ، فتأتى المقاطع السردية « استبطانًا لحالات شعورية متباينة » [١٠٧]. ربما لو لم أنسج أسطورتى على شكل قوقعة، لأدركت فى الخريف حتمية حلول الشتاء ، ولتعلمت فى موسم الهجرة أن أطير ؛ ربيع الحب دائم فى قوقعتى ، وفى البئر» [١٠٨] .

على ضوء الشموع :

يجمع بناء هذه القصة عدة مستويات من الخطاب السردى ، إضافة إلى التضمينات وتعدد الأصوات ، ويلعب الزمن دورًا لا يستهان به داخل البنية السردية « هل يعقل أن تنفرج فى يومين ، أزمة استطالت سنتين ؟ سنتين أم عشر ؟ تساءلت فى مرارة وهى لا تزال تقف خلف الباب المغلق ».

وغيبت السؤال كعادتها أخيرًا حين تطرق أرضًا محرمة ، وانتوت أن تخلص بكليتها لتجربة المعيشة فى قرية ، وهى تجربة جديدة عليها[(١٠٩)] . تلقى البطلة السؤال على نفسها ، فتجيب عنه القصة . « على ضوء الشموع ؛ قصة تقليدية قامت لطيفة الزيات بكتابتها بمستويات سردية متعددة ، يتجزأ فيها الزمن ، وتتعدد الأصوات والخطابات الروائية » [(١١٠)] . تصور القصة أزمة الإنسان المثقف فى زمن اختلت فيه المعايير والقيم ! وعلى الرغم من التفاصيل والأحداث التى ارتبطت بتعدد اللحظات الزمنية ، فإن وحدة الزمان والمكان تجعل منها قصة تقليدية ؛ فالأحداث تقع فى إحدى قرى محافظة بنى سويف ، حيث تقضى البطلة مع مجموعة من أصدقائها عطلة نهاية الأسبوع . تعبر الراوية عن معاناتها من حياتها الزوجية فى استرجاعات ، تعتمد أساسًا على شحنات نفسية تتوازى مع ما يعانيه سكان القرية من مظاهر الفقر والمرض والجهل ؛ فالرحلة الخارجية إلى

القرية توازيها ، وتتقاطع معها ، رحلة داخلية ؛ تبلغ ذروتها حينما تسقط كل الأقنعة التى تلف زيجة مصيرها الفشل منذ سنوات ، وتعرض لأفكار وآراء شريحة من المثقفين فى حِقْبة الستينيات « وفى حومة نجاح روايتها الأولى نسيت عهدًا قطعته على نفسها ؛ لو ملكت المقدرة على استكمال هذه الرواية ، لو واتتنى القدرة على التحرر من زوجى ، ومن هذا البيت ، ومن هذا الأسلوب من الحياة » (١١١) . إن مشكلة البطلة هى تغييب هذا الوعى ، وتأرجح الأفعال بين الوعى والوعى الزائف ، مما ينشىء انفصامًا بين السلوك والمشاعر ، يتم أحيانًا التغلب عليه ؛ فتتحرر المرأة » (١١٢) .

– « شىء ما خطأ فى بنيانى !

– الناس تقول : إنك تحلمين على الورق ، وتناضلين على الورق ، تحققين على الورق ما لا تستطيعين تحقيقه على مستوى الحياة » (١١٣) .

كما سبق القول فإن للزمن دورًا فى تأطير التجربة ؛ فهى تحتفى بالزمن فى جزئياته بوصفه عنصرًا بناءً يواتى الإنسان بالفهم لما استغلق عليه ، وبالمعرفة والقدرة على التجاوز والاستمرار ، بهذا المعنى يحصل لنا التكامل لا الانحدار ، والإنسان يملك زمانه بمدى ما يستطيع أن يسيطر على مسار حياته ويوجهه »(١١٤) .

زمن القصة فى الستينيات ؛ فثمة إشارات زمنية تدل على ذلك : « جاجارين مترجمًا من الروسية إلى العربية » « فى السنين العشر التى تلت تطبيق قانون الإصلاح الزراعى » . « لماذا هذه الرواية بالذات ، وفى سنة ٦٠ بالذات » (١١٥) . « قرأت على زوجها ذات صباح قصيدة عن زيف المثقفين الساهرين فى كافتيريا « الليل والنهار » نشرها صلاح عبد الصبور فى أهرام الجمعة » (١١٦) . ومقطع من أغنية لعبد الحليم حافظ « عشانك يا قمر » . إنها فترة المد الاشتراكى فى حين أن الواقع المعيش ينطق بعكس ذلك عبر المفارقة ، فهاهى الحديقة مهجورة فى بيت الخولى ، والبيت الطينى أراد الرجل أن يجعله مبنيًا من الطوب الأحمر ، فظل البيت ، كمن رقص على السلم ، لا هو ينتمى إلى حيث ينتمى الفلاحون ، ولا هو ينتمى إلى أصحاب البيوت من الطوب الأحمر » (١١٧) . . هذا البيت تعبير دلالى عن الخلل الحادث بين الفكر والتطبيق ، فلازال الفلاحون يعانون الفقر والفاقة ؛ فلا شىء ، لا زريبة للحيوانات ، لا فرن لخبز العيش وطهى الطعام(١١٨) . إن فشل تطبيق الاشتراكية فى مصر – فى زمن الستينيات والتناقضات التى شابته – ينعكس على أحداث القصة : « هل تبقىَّ من الشابة التى كنتها بقية تعيننى على بتر ما هو قائم ووصل ما انقطع ؟» (١١٩) . . هذا هو السؤال الثانى الذى تثيره الراوية ؛ معلنة عن أزمتها بوصفها امرأةً مثقفة

تنتمى إلى فكر مختلف ومناقض لفكر زوجها » وشعرت بنوع من الانتماء ؛ فالمجموعة التى تسافر معها أقرب إليها من المجموعة التى تتحرك فى إطارها خلف زوجها ، إنها أكثر أصالة ، وأقل ادعاء وأصدق . مع هذه المجموعة يستطيع الإنسان أن يسقط أقنعته ، وأن يتخفف من دروعه ويرتخى قليلاً »(١٢٠) .

فالمثقفون نوعان ؛ **الأول**: ينتمى إليه الزوج . **والنوع الثانى**: يتمثل فى الراوية وأصدقائها ، وفى كتابات البطلة . يقول زميل لزوجها يقف سياسيًا على طرف النقيض منه : « الناس مندهشة ؛ لأنك كتبت هذه الرواية الممتازة رغم كل شىء !»(١٢١) .

ويعلق أستاذ علم النفس على مشروع روايتها الثانية ، بأنه يفلسف الفشل ، يعمم ما لا يجوز تعميمه ! هل تحاولين تبرير وضع لا تطيقينه ؟» (ص ٩٦) ؛ فالشخصية تنطق برؤية الكاتبة ، ولسانها يسرد بعض وقائع سيرتها الذاتية . ومع توغل الأتوبيس فى طريق الصعيد الزراعى ، يتوغل السرد عبر المونولوجات الداخلية المتقاطعة مع وصف المكان . تدخل الراوية منطقة وعى الشخصية ؛ حيث تعلو نبرة المواجهة والمصارحة المؤجلة لسنوات « طريق من الطريقين مفتوح أمامها ، وقد تفلت بلا أمل فى البرء ، إما أن تستسلم وتعيش بقية حياتها بطعم المرارة فى فمها ، وإما أن تتقبل الحقيقة فى شجاعة »(١٢٢) .

هذا الصراع مع البطلة لا يسلمها إلا إلى «طريق واحد ،

وما بين الموت والموت موت ، والحقيقة المطلوب تقبلها فى شجاعة موت » [١٢٣] . أما على مستوى القصة فثمة صراع آخر أعم ؛ هو صراع بين طبقة المثقفين أو الأغنياء من قاطنى المدينة ، وأهل القرية الفقراء المعدمين ، فتتيح زيارة القرية التعرف الحقيقى إلى معاناة الفقراء ، وفشل وسائل الإعلام فى التغطية على وضع هؤلاء البشر ؛ امرأة مريضة ، وطفل يموت .. هى الحقيقة والحياة فى وجهها الحقيقى الذى غاب عن البطلة .. كفاح البشر للحصول على لقمة العيش . أما هى فتناضل على الورق ، « تلعب نفس اللعبة ، وتلتزم بنفس قواعد اللعبة ، وإن زوجها أفضل منها ؛ لأنه لا يتظاهر بغير ما يفعل » [١٢٤] . لكن البطلة تدرك بأن ما هو فردى وشخصى لا يرقى إلى حقيقة يتضاءل بجوارها كل شىء ، ألا وهى أن « البشر تعيش وتتجاور معها الأشياء ، وحكايات الزرع والحصاد والأمل والجوع والعطش والموت » [١٢٥] . لقد طغى هذا العالم الجديد على صراع البطلة ومشكلتها الخاصة « انعزلت عن المجموعة مع إدراك جديد بأن عالمها فى شقة تطل على النيل قد انتهى ؟ »[١٢٦] . « أين هى الآن من هذا الوله الخاص الذى يتحول (بدونه). الفن إلى مادة للتسلية أو لعبة زخرفية ؟ »[١٢٧] .. هذا السؤال الاستنكارى من قبل الراوية يؤكد على غياب الحقيقة ومغزى الحياة الذى تعرفت عليه فى

تعامل الفلاحين مع وضعهم البائس ومحاولاتهم المستميتة لتجاوزه ، لمواصلة الحياة والاستمتاع بها ! تتعدد صور الزيف ، وتجملها القصة فى بيت من قصيدة صلاح عبد الصبور : « **قم بنا يا حبيبى قبل أن يطلع الصبح وتزول مساحيقى** » [١٢٨] ، «ويظل الهاجس قائمًا : هل تملك المرأة القدرة على بتر ما هو قائم ، ووصل ما انقطع ؟ ورعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين ، يتأتى على المرأة - وقد انتهت اللعبة - أن تقف على قدميها » [١٢٩] . انفلتت البطلة من خداع الذات ، وبدأت أولى خطوات التحرر بتحرير الجسد ، مطلقة سراحه ، وكأن التعبير الجنسى الإرادى هو عنوان الاستقلال ، وركود الجسد درجة من درجات ركود الروح والعقل » [١٣٠] .

يهيمن صوت السارد العارف بتفصيلات حياة البطلة وأزمتها ؛ تبدأ الأزمة من القاهرة ، وتنحل الأزمة - لا أقول تنفرج - فى مكان آخر هو : القرية ، وكأن القصة - على ضوء الشموع - رحلة فى وعى الراوية « وودت لو بدأ الوجود هنا وانتهى ؛ فالسكينة أبدية » [١٣١] . الراوية ترى القرية بعيون من يحياها فى القاهرة ، فهى بعيدة عن مشكلات القرية ، والوصف السردى يأتى حياديًا فى البداية ، معبّرًا عن وعى الشخصيات المثقفة التى جاءت لقضاء وقت طيب « فى انتظار المعدية افترشت رمال الشاطىء ، ترقب الضفة الشرقية للنيل ؛ النيل

يلتف فى نصف دائرة يحجب الرؤية من الجانبين .. عند هذا الشط من الرمال الصفراء الدقيقة الناعمة تلتمع كحقل من الكهرمان تحت أشعة الشمس ، عند هذا السوار الأخضر الفيروزى من النخيل السامق يطوف الكهرمان والفيروز فى سكينة أبدية » (١٣٢) . تتغير تلك الرؤية ، ويساعد على هذا التغير بعض الشخصيات ، منها : المرأة القروية بمنطقها الساخر ، ومواجهتها ، والتعايش مع فكرة الموت ، فى حين أن منطق المثقف شابه التشاؤم من الموت وعبثية الحياة « وتضحك فلاحة عائدة بمعزتها من المستشفى البيطرى : والنبى يا ريس لما الموت يجى ما تعديه ، عشان ما يجيش حدانا » (١٣٣) . ويتداخل صوت الراوى فى وعى الشخصية الرئيسة بالتأكيد على هذه الرؤية الصائبة الخارجة من شفاه امرأة بسيطة تسعى لتأكيد وجودها والتشبث بالحياة ، فقضية الوجود والعدم لا تؤرق الفلاحة كما تؤرق «كير كجارد» . القرية - باعتبارها مكانًا وشخصيات - لها لون ثابت لا يريم .

بدت القرية فى عتمة المغرب فى لون الطين ، وناس من طين يجلسون على عتبات البيوت ، وبطون منتفخة ، وشفاه جافة ، ودم فى لون الطين يسيل من أفواه أطفال يحتضرون ، وناس يختفون فى مسالك القرية كدمى من الطين ، وأعناق قلقة نحيلة متصلبة لحيوانات كلعب الأطفال ، ولا شىء يقطع

الصمت سوى سعال دموى ، وامرأة تنعى وليدها بصوت خافت لا يكاد يبين » (١٣٤) ، فهذه الرؤية تتنافى مع رؤية الراوى فى بداية القصة ؛ فالرحلة إلى القرية ما هى إلا فسحة فى حقل قريب « وتأتى أن يسير كل شيء وَفقًا لبرنامج مسبق فى إجازة آخر الأسبوع » (١٣٥) .

* * *

مجموعة الرجل الذى عرف تهمته :

كلمة السر :

تعتمد هذه القصة على الفانتازى(*) ، تبتعد عن الوقائع الحياتية اليومية ، بالإضافة إلى التجريد ودلالة الباب المغلق ؛ راوى القصة يتحدث إلى متلق مباشر ، يقوم الراوى بسرد تجربة السجن ، وما تحمله من دلالات ذات مغزى « ليس هذا الشيء الوحيد الغريب الذى حدث لى فى السجن ، ففى الفترة القصيرة التى قضيتها فى الزنزانة حدثت أشياء عزت على خيالى ، وستعز قطعًا على خيالك » (١٣٦) .

يعدل الراوى من مسار الحكى ؛ فبدلاً من حكى قصة عبد الله المتعددة الوجوه والحكايات ، يسرد حكايته هو الجديرة بأن تروى ؛ حيث تحمل المفاجأة ، فقد عرف السر « أنا أملك الآن

(*) الخيال .

أن أقول بكل ثقة واعتداد بالذات : افتح يا سمسم ؛ فينفتح باب الزنزانة لا باب الكنز . إن باب الزنزانة ينفتح عن كنز من نوع فريد ؛ كنز لا يملك أحد أن يسلبه من الإنسان الفرد » [١٣٧] .

ارتبط الباب المفتوح فى كلمة السر بإمكانية تبليغ الرسالة ، لكن المفاجأة تشل الراوى ، وتعرقل مهمته فى إيصال تلك الرسالة ، يتحدث الراوى عن هواجسه التى تتأرجح بين الحقيقة والخيال ، مشكِّلة عالمًا غائمًا لا تتضح فيه الرؤية ، وتنفلت الحقيقة ، حينما يتقاطع المتخيل الفانتازى مع ما يحتمل أن يكون واقعيًا « ضحكات ، وهمسات ، وصرخات الساهرين فى ميدان القلعة تكسر الصمت الرابض على ممر السجن ، المتلفع بالنور الأصفر الهاتك للظلمة ، وتحملنى على أمواجها ، وتلقينى خارج السجن أسعى مع الساعين ، وكذّبت نفسى إذ ذاك» [١٣٨] .

يتحول السكن – باعتباره مكانًا متعينًا فى القصة – إلى سجن وجودى ، فُرِض على الإنسان ، ولا يجد الإنسان سبيلاً للفرار من هذا السجن إلا بالتواصل مع الآخر « حين اكتملت الدائرة للمرة الأولى مس زميلى ذراعى مشجعًا مسًا خفيفًا لم يلحظه السجان ، وفى المرة قبل الأخيرة من مرات اكتمال الدائرة همس زميلى متسائلاً : هل أنت بخير ؟ .. وحين التقت المؤخرة بالمقدمة للمرة الأخيرة ، تشبثت بذراع زميلى فى جنون متجاوزًا لكل محظورات السجن » [١٣٩] .

لا يعتمد الراوى فى بداية القصة على الالتفاف حول الحكى ؛ لا يروى ما انتوى روايته قبل الحكى ، لكنه يروى حكاية يراها أكثر إثارة واجتذابًا للمتلقى ، وتعتمد القصة على تقنيات الحكى الشعبى ، مثل العبارات المسكوكة ، ومن أشهرها عبارة « افتح يا سمسم » إشارة إلى حكاية « على بابا والأربعين حرامى » ، وتبتعث تقنية من تقنيات ألف ليلة وليلة ؛ وهى التكرار المستمر لحكاية عبد الله « معادة ومكررة على ألف صورة وصورة » [١٤٠] . والتجريد يتمثل فى اختيار حكاية لشخص يدعى عبد الله - أى شخص يمكن أن يطلق عليه عبد الله ، وهى تحمل معنى واحدًا وإن تكررت فى صور عدة ؛ أى أن الرسالة لم تكن موجهة لشخص متعين محدد ، لكنها موجهة لعبد الله - فهى موجهة لكل من يعنيه الأمر فى طول مصر وعرضها » [١٤١] (*) .

على الرغم من أن القضية تنصب على ذات تبحث عن سر وجودها ، وتحققه عبر رحلة بحث مضنية ، فهى لا شك داخل سجن الذات ؛ سجن أوسع . فالوجود هو كلمة السر ، لكن هذا السجن ينكسر ، ويتحرر الإنسان حينما يجد المرء نفسه مع جماعة من البشر « كل إنسان ، كل يوم ، كلما مد كفه يمسح عرق العمل عن جبينه ، أو غمس لقمة خبزه فى غموسه ، أو

(*) بوصفنا كلنا عبادًا لله .

اقتلع الأشواك من قدميه ، أو أباد الديدان التى تلتهم حصاده ، أو قتل الحشرات التى تمتص دمه ، أو قال كلمة حق ومضى»[١٤٢] . « فالإنسان يتحرر بمعجزته الصغيرة تلك ، بعد أن وعى الضرورة ، وتحمل مسئوليتها » [١٤٣] . إبلاغ الرسالة هو الهدف الأول للراوى ، وهو هدف المتلقى أيضًا ؛ فالراوى حينما يتوجه إلى القارئ ، فهو يشاركه المصير نفسه ؛ إنه سجين داخل أى شكل من أشكال السجون ، هذا ليس مهمًا ، المهم إنه يجب أن يخرج هو الآخر من هذا السجن .

* * *

الهشيم :

خلافًا لما جاء فى غالبية أعمال لطيفة الزيات ، اختارت الفنانة راوى القصة رجلاً ؛ الراوى يسرد تجربة يلفها جو فانتازى ، فشعور الراوى بأن انفجارًا قد تم ، وحطّم كل شىء ، مما أدى إلى تراكم الزجاج المهشم فى كل مكان ؛ الراوى واحد من المساجين ، يتلقى تدريبًا عبثيًا لا طائل من ورائه « لا يبقى التدريب فى السجين رغبة ولا إرادة ، لست أعرف متى بدأ هذا التدريب ؟، وبالتالى متى ينتهى ؟، ولا لأى غاية نتدرب؟»[١٤٤] . وإذا كان فعل الكتابة فى حملة تفتيش هو المعادل لمقاومة الموت ، ودلالة لاستمرارية الحياة وانتصارها ، فإن الكتابة فى قصة الهشيم تعرض الراوى للموت ، أو فى

أحسن تقدير لنفى فى الطابق المسحور فى جوف الأرض»[١٤٥].

تجرى القصة فى جو مريب ؛ فثمة أجهزة تنصت ، ترصد كل دبة ؛ على الأرض ، بل ترصد صرير القلم وهو يجرى على الورق ، والوشاية هى الأخرى عنصر من العناصر الباعثة على الريبة والخوف والتوجس « الوشاية آفتنا »[١٤٦] . لقد صاحب الانفجار الأكبر هشيم ، وهاهو يعاود الظهور هذه المرة دون انفجار على الإطلاق ! لكن المربك حقًّا أن جميع من حذرهم الراوى من خطر الهشيم ينكرون وجوده أصلاً ! لم لا يرون كما أرى هشيم الزجاج ، وهو يعلو ساعة بعد ساعة ؟ ولم أصمّوا آذانهم عن تحذيرى ؟ لم كذبونى ونعتونى بالجنون ؟ .[١٤٧]

ولاشك أن شخصية الراوى ضعيفة ، هشّة للغاية ، غير قادرة على إدراك الموقف وتحديد ماذا تريد ، وكيفية الدفاع عن ذاته مما يقع عليها من قهر : « أنا مسكين ، أنا ضحية ، هم فعلوا بى »[١٤٨] . « أنا إنسان عادى مسكين ، أحكى لك حكايتى »[١٤٩] . « لا نعود نعرف أين نقف ، ولا أين الخطأ والصواب ؟ ولم نعاقب ولم نجازى ؟»[١٥٠] ؛ فشخصية الراوى شخصية بسيطة للغاية ، لم تتسلح بالمعرفة والثقافة ، لها منطقها البسيط جدًا الذى يبرر لها عدم الانفعال ، واستخدام حقها فى الدفاع عن ذاتها ! نشعر طيلة الوقت بالذنب ، بعد أن كانت تتخبط وتلقى الأسئلة دون إجابة « فأنا لا أعرف لى ذنبًا ، وأنا الآن أتخبط

وحدى فى هشيمى ، أعرف ذنبى ، بيدى أهدرت حقى فى التفكير، فى الانفعال ، فى الرفض ، وبالتالى فى رفقتك »[١٥١] .

القصة يغلب عليها طابع النجوى ؛ فالشخصية تبوح بمكنوناتها النفسية الداخلية بصيغة المتكلم « مصيرى إلى جوف الأرض - لاشك- محتوم »[١٥٢] . « إن كانت حياةً لا تستحق أن يتمسك بها إنسان ، وهذه بدورها - فيما يبدو - فكرة جديدة علىّ ، أو نظرة جديدة للأشياء عليها هشيم الزجاج الملعون »[١٥٣] .

يتحول فعل الكتابة فى هذه القصة إلى فعل يجلب الموت والهلاك ، فى حين تطلعت الشخصية لأن يخفف من معاناتها . يقول : « لا تخف يا رفيقى ؛ فقلمى لن يتخبط الآن على ورقتى ، قلمى يرق حتى يستعصى على كل أدوات الاستمتاع مجتمعة ،ليس الخوف هو الآن الذى يسيّرنى ؛ إنه الشعور بأنك هناك تبحث عنى وسط هشيمك »[١٥٤] . فالراوى يمتلك الآن شجاعته بصفتها وسيلةً وحيدة للخلاص من الخوف والتحرر منه . يحكى الراوى طيلة القصة لمستمع غير مشارك ؛ فهو فرد تارة ، وجماعة تارة أخرى .

الراوى يوهمنا بوجود شخص آخر يبوح له ، لكن حقيقة الأمر أن الراوى يتجه إلى أناه (*) ؛ فهو يواجه تلك الذات لتتحقق

(*) ذاته .

المكاشفة ، فيتحول الخطاب من حوار إلى مونولوج غنائى ، إلى خطاب درامى ، ويجعل الخطاب موجهًا إلى آخر ، وإلى الذات فى آن واحد « مما يوسع من مجاله القرائى ، ولا يحصره بالضرورة فى نطاق التعبير المباشر عن الأنا ، بل يجعله يثرى فى نطاق الغيرية ، مما يزيد من تأويلات تلقيه ، وتعدد قراءاته »[١٥٥].

الرجل الذى عرف تهمته :

يتعرض عبد الله فى قصة «الرجل الذى عرف تهمته» لتحقيق فى جريمة لم يرتكبها ، ولم يعرف طبيعتها ، فهى تقترب من رواية «كافكا» المحاكمة ، وتقف بجوار قصص عديدة تناولت تيمة التحقيق مع شخصية لم تشارك فى ارتكاب أى جرم ! ولأننا فى عصر المونتاچ ، فإن التهمة تلفق بمهارة لبطل القصة . .

اختارت لطيفة الزيات اسم عبد الله لغناه الدلالى ، فيقف الفرد العادى الممثل لملايين الناس عاريًا إزاء واقع اجتماعى قامع ، يصادر حرية الفرد بالتوقيف فى السجن والتنصت والتجسس على بيته بالصورة وتزوير شرائط التسجيل عن طريق المونتاچ تزويرًا يؤدى إلى الإدانة »[١٥٦] ، فقد نسبت لطيفة الزيات تجربتها فى السجن عام ١٩٨١ إلى رجل « ليس له فى العير ولا النفير كما يقال »[١٥٧] .

قصة «الرجل الذى عرف تهمته» مثال جلى **لتداخل الأنواع** ؛ فهى تقع بين الرواية والقصة القصيرة ، فى حين ترى صاحبتها

إنها « رواية يمكن أن تندرج فى إطار الأمثولة Parable ، أو فى إطار الهجاء الاجتماعى »[١٥٨] ، على حين تعدها فوزية مهران «أقرب إلى مسرحية عبثية مثل مسرحيات يوچين يونيسكو»[١٥٩] . إن قصة «الرجل الذى عرف تهمته» تحل كل الألغاز والتساؤلات التى تطرحها بنية القصتين السابقتين عليها ، لا تدع لطيفة الزيات للقارىء إعمال خياله ؛ فهى تقدم صورة بصرية ساخرة للحاكم « يقرر إنه لن يرحم ، ويلتزم الصمت المريب ما بين الحين والحين ، متعجبًا ، وقد انسحبت رقبته إلى الوراء ، وجحظت عيناه إلى الأمام تطق شرارًا ، يهدد شاشة التليفزيون بالانفجار »[١٦٠] . **تؤكد الكاتبة على أن خطاب السلطة يعتمد على وسيلة الإعلام التى تقدم فى البداية عالمًا ورديًا قادرًا على حل كل مشكلات المواطن عبر مسلسلات يومية ؛ وهى إحدى آليات السلطة فى تدجين وتزييف وعى الإنسان العادى البسيط** . ويطرح خطاب الرئيس قدرًا من التلغيز السياسى ، يؤدى إلى الحيرة واختلاط الأمر وعدم الفهم . وفى كل ذلك إشعار للمواطن العادى بتدنى قدراته الفكرية تجاه الخطاب السلطوى ، وعجزه عن رفضه ؛ فأمور السياسة أبعد من أن يدركها إنسان مثل عبد الله ، فيصاب عبد الله بغيبوبة ، وتعلو نبرة السخرية من هذا الخطاب « فالسياسة تصبح فزورة ، والفزورة سياسة »[١٦١] .

وما لعبد الله والفوازير ! وهو رجل بسيط يمثل مفهوم النمطى ، يسعى على رزق أولاده ، يقف فى طابور طويل للحصول على زجاجة زيت ، يخشى كل شىء ! لم يشغل عقله فى التفكير فى السياسة أو غيرها ، عزل نفسه عن الآخرين ، لكن كل هذا لم يكن مانعًا من اقتياده إلى السجن ؟

تعتمد القصة على المشاهد البصرية ، كما هى الحال فى مشهد الحاكم فى إلقاء خطابه ، ومشهد عبد الله فى طابور الجمعية ، ومشهد الفوازير البصرية ، يلعب المونتاچ دورًا فيها ، يؤدى إلى إرباك عبد الله ؛ فتختلط الأمور ، ويفشل تمامًا فى حل ما يراه أمامه من ألغاز ، وما تتفوه به الابنة والابن والأب . كل هذا يجعله يعيش حالة من القلق بشأن العلاقة بين الابن وأبيه ، ومعاناة الابنة البالغة من العمر خمسة وعشرين عامًا .

ومن الجمل التى تمثل ركيزة أساسية فى هذه القصة : « **ما من أحد فى هذا البلد بسالم** » ، «قالتها عندما رأت اسم أبيها محاطًا بدائرة الحبر الأحمر فى القرار الجمهورى » [١٦٢] . يمثل الجد الوعى فى تلك القصة ، فعلى الرغم من مظاهر خرفه المتعددة ، من تداخل الأحداث والأزمنة ، فهو لا يزال يعيش فى بؤرة أحداث ثورة ١٩١٩ ، وينتظر حدوث الثورة بعد أن قضى سنوات طويلة فى المعتقل ؛ فى العصرين : الملكى والجمهورى . وعى الجد ، وإن كان مغيبًا عن الحاضر ، إلا أنه

مدرك للحاضر ، ومستشرف للمستقبل ، ويلعب دور المحفّز بالنسبة لجيل الشباب - الابن والابنة - ويلتقى مع هذا الوعى وعى آخر يجده عبد الله فى زنزانته ، ممثلاً فى الشباب وسط مجموعة من المناضلين كبار السن ؛ لنتساءل : أين ذهب الشباب ؟ هل انقلبت الآية ؛ فالتزام الشبابُ الحذرَ وجن الشيوخ؟ وأى زمن هذا الذى يجبر الشيوخ على المجازفة بالكثير»(١٦٣) . الشباب يمثل حلقة الوصل والمستقبل ، فقد سقط جيل الوسط ، جيل الآباء ، خرج من دائرة الوعى السياسى ، ليحل محله الشيوخ ؛ فالشاب / الابن يرد على تساؤل الضابط عن اسم أبيه : « نحن جيل بلا آباء » (١٦٤) . تهتم القصة بإبراز بعض القضايا التى يعانيها الشباب : التحقق ، البطالة ؛ بوصفها مظاهر سلبية لعصر الانفتاح : « هذا عصر الانفتاح يا أبى ، يتعين علينا أن نتحصن ضد الغواية » (١٦٥) .

وفى نبرة تهكمية ممزوجة بحلم مستحيل ، وهو ما يمكن أن نتمسك به ، تقول الابنة ضاحكة تخاطب أمها : « قد يستجيب الله لدعائك ياأمى ، ويرزقنى بلبن العصفور » (١٦٦) . ويتفق هذا الموقف مع موقف عبد الله داخل المعتقل ، فهو لم يفكر مطلقًا فى واقعه ، بل انصب تفكيره فى متى يتم الإفراج عنه فى بداية الأمر ، إلى أن يلتحم مع مجموعة السجناء السياسيين . لكن بينما هم يطرحون الأسئلة ، يظلُّ هو محصورًا داخل ما استغلق

عليه فهمه . وفى النهاية يعرف عبد الله اسم التهمة ، ولا يعرف لها مضمونًا ، بل هى اسم لما لا اسم له » وهنا تكمن المفارقة « إنها دال مفرغة من مدلولها ، وعاء بلا محتوى » وتوظف لطيفة الزيات فى هذه القصة الفذة مفاهيم لغوية وبلاغية لتكشف عن القطيعة بين القول والمعنى ، ناهيك عن القول والفعل » (١٦٧) .

«ويواجه عبد الله كمًّا من الأسئلة تزيد من بلبلته وحيرته ؛ فوالده يوجه إليه سؤالين : هل تعاملت مع الأعداء ؟ . . فيرد عليه عبد الله : من هم أعداء الدولة الآن ؟

- هل أهنت دولة صديقة ؟ (١٦٨)

لا يزال عبد الله مستغرقًا فى تفكير عميق ، فى محاولة منه للإجابة عن السؤالين ! ولكن كيف يتم ذلك ، وخريطة الأعداء والأصدقاء لا تكف عن التغير كل يوم ولا يملك متابعتها »(١٦٩) .

تتذبذب المفاهيم التى تطرحها السلطة ، وما نشير إليه من مدلولات ، جعلت السجناء السياسيين يقعون فى حيرة تحديد المفاهيم ، وتنهد الرجل متعجبًا ، والإنسان يولد مدانًا بتهمة الاستحسان مرة ، وتهمة الاستهجان مرة أخرى » .

القصة تلخص حياة أسرة ، نال منها القهر ؛ فتآكل طموح أفرادها فى سعيهم إلى حرية » (١٧٠) . لقد ساعد السجن عبد الله على نمو وعيه ، وإدراكه لكل ما يدور حوله ؛ بداية من الآليات التى تتعامل بها السلطة ، إلى تكوين آليات مضادة تعتمد فى

الأساس على التحدى ومقاومة الاستسلام والسلبية .

حملة تفتيش :

« يتكون هذا العمل من جزأين ؛ **الأول** : بداية سيرة ذاتية لم تكتمل ، تتناول سنوات الوعى ، وتتحلق حول منتصف العمر . **والجزء الثانى** : يتكون من أوراق كتبتها ، أنا فى سجن النساء عام ١٩٨١ ، تدور حول تجربة السجن ، وتتحلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد ، ثم تبلورت فى أثناء فترة السجن . وحملة التفتيش التى تقع فعلاً على المستوى المادى للسجن ، تدور - بالطبع - على امتداد العمل ، على المستوى النفسى ، «وأنا أمعن التفتيش فى أغوار نفسى ، أبدد الأوهام عن الذات ؛ وهمًا بعد وهم ، وأمزق أساطيرى أسطورة بعد أسطورة ؛ لأقف فى نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها » [١٧١] .

لاشك فى أن هذه الثنائية ، الداخل والخارج ، ستؤثر كثيرًا فى كتابة نص ينتمى إلى السيرة الروائية ، لكنه دائم الانفلات من تلك الصيغة التقليدية لكتابة السيرة ؛ فهى تكتب للبحث عن هويتها « بالمعنى الكلاسيكى لمصطلح السيرة الذاتية » [١٧٢] . الكاتبة تحكى فترات من حياتها ، لا تخضع للمسار التقليدى من الماضى للحاضر ، أو من فترة تنقل لأخرى ؛ فالوعى بالحاضر

هو المحرك الأول لاسترجاع لحظات ومواقف من ماضٍ ؛ لا تتسم أبدًا بالثبات ، لكنها دائمة التحرك داخل وعى الكاتبة ، مشكِّلة بذلك البنية السردية للسيرة فالنص - إذا شئنا القول - يدور فى فلك الحاضر ، مستحضرًا الماضى « تتصالح فترات العمر التى تبدو فى البداية متضاربة ومتناقضة ، وهى تتدرج فى كل مقبول » [١٧٣] ، لتنتهى الرواية وقد انتظمت الأوراق بالفعل ، فى حين لم يكن الأمر كذلك فى البداية ؛ حيث تتداخل مراحل العمر فى الأوراق على شكل شذرات تصور الأنا فى مواقع وأدوار مختلفة ؛ فَهَمُّ الأوراق الأول هو رصدُ تحولات الأنا ؛ وهى فى سبيل تحققها لا تعبأ أبدًا بالتتابع الزمنى ، بل تنسفه نسفًا ، مقيمة أنساقًا أكثر ملاءمة لتلك الرحلة الداخلية . تتشكل الأنا عبر صراع رئيس يقع بين الإقدام على الحياة والنكوص عنها ، بين الانبساط إلى الخارج واحتضان الحياة ، والانطواء ، والتمحور حول الذات بين الإقبال والإحجام والاختيارات الشخصية الحرة ، واللواذ بالتواؤم مع الآخرين»[١٧٤] .

كان التأكيد على الصراع الرئيس وتأزمه وانفراجه . . التعديل فى الكتابة مع التزام بشكل فنى أقرب إلى شكل الرواية ، وبصراع ينفرج بعد سلسلة من التعقيدات « كان لهذا الالتزام دوره فى اختيار ما جاء فى الأوراق ، وما صمتت الأوراق عن ذكره» ، «ومع الشكل

الروائى تمتعت بحرية أن أضمّن وألا أضمّن ولم أكن فى موضع الرصد لتفاصيل حياتى ، بل فى موضع اختيار»[١٧٥] .

تقاوم الكاتبة الموت المحيط بالراوية « أجلس لأكتب ، أدفع الموت عنى ، فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال »[١٧٦] ؛ فالرواية تبدأ بحدث موت الأخ بوصفه إطارًا عامًا للأحداث . بدأت فكرة كتابة السيرة الذاتية «حملة تفتيش» ، كما جاءت فى قصة «الشيخوخة» . . حينما عرضت لطيفة الزيات ما كتبته على كل من : د . أمينة رشيد ، ود . رضوى عاشور ، فنصحتاها بنشرها كما هى ، أو استكمالها . تقول لطيفة الزيات : « تركت القصة لسنوات دون أن أنشرها ، بعد أن استقر فى اعتقادى تدريجيًا إنها تطالب بالاستكمال من حيث هى أقرب ما تكون إلى نهاية عمل دون الخلفية والتبرير الذى يجعل هذه الإشارات إشارات دالة »[١٧٧] .

تبدأ البنية السردية بتنظيم الأوراق ، ممثلة فى مشروع رواية ، وجزء من رواية لم تكتمل بعنوان : الرحلة ، وكتابات كتبت فى سجن القناطر تحت عنوان : فى سجن النساء ، وأخيرًا قصة «حملة تفتيش» . . هذه الكتابات تمثل مراحل مختلفة من حياة الكاتبة ، وتعبّر أيضًا عن تباين فى أسلوب كتابتها لتقدم لنا الأوراق صورًا مختلفة لحياة الراوية . **أولى** هذه الصور صورة : الطفلة فى بيت أبيها فى دمياط . وهنا ينحو الحكى منحى الحكى

الشعبى ؛ فالجدة تحكى حكايات عن فترة صبا الأب وشبابه فى البيت القديم « الدنيا تتغير ، والولد عنيد كالثور مثل أبيه لا يفهم ، يحلم بالبحر والموانئ البعيدة ، صاحيًا ونائمًا ، يحب السهر والسمر والضحك والنساء والمرسية » (١٧٨) . السرد لا يقوم فقط على استراتيچية الحكى الشعبى ، واستحضاره فى سلسلة الحكايات التى ترويها الجدة عن الأب والجد والبيت والتجارة وسفن البحر ورحلاتها ، بل يعيد السرد إنتاج هذه الحكايات على لسان الراوية ، وتضيف إليها حكايتها هى عن البيت القديم وتجديده ، وانهياره ، وزواجها . تحمل الحكايات صورتين رسمتهما الكاتبة للأب ؛ تحملان التناقض بين ما ترويه الجدة عن البيت القديم والأب ، وبين ما عرفته الراوية بالفعل ! « يصعب علىّ التوفيق بين الحياة التى تسبغها جدتى على البيت القديم ، والحياة التى أعرفها ، ويستحيل علىّ التوفيق بين أبى الذى يُملى على كل مَنْ بالبيت الهدوء بهدوئه المطبق ، وبين الشيطان الوسيم المحب للحياة ، والمتطلع للمستقبل فى تشوق يسابق به الأيام الذى يطلع علىّ من حكايات جدتى » (١٧٩) . يستدعى السرد شخصية شهرزاد التى انتزعت الحياة من براثن الموت عبر السرد (١٨٠) .

كان الموت يتربص بشهرزاد ، تحكى حكايات خيالية موازية لما حدث لشهريار ، فى حين تأتى حكايات الجدة فى السرد

فتعنى اللجوء إلى الواقع وأحداث بعينها ، لتدفع عن ذاتها الموت الذى يهدد أخاها ، ومن ثم فإن استراتيچية الحكى بين شهرزاد ولطيفة الزيات تبين عن اختلاف ، فحكى لطيفة محدد الزمن ، فى حين حكى شهرزاد مطلق الزمن » [١٨١] .

الراوية الطفلة التى ترصد اختلاف الحياة من بيت لبيت . . ترى البؤس والجوع والمرض وهى جاثمة فى أحد أركان المدينة ، وتشاهد المظاهرات المؤيدة لمصطفى النحاس باشا ، وتجلس ساعات تتابع الشاعر الرومانسى رياض الهمشرى . وها هى الشابة تنتقل من مكان إلى آخر ، محركها هذه المرة المطاردة الدائبة من جانب البوليس السياسى لها ولزوجها ، فى غمرة الوقائع السردية الحياتية التى تنتقيها الراوية يخترق نسيجَ السردِ الحلمُ باعتبارها تقنيةً تكشف بها الراوية مدى الشعور بالإحباط والتخبط وعدم وضوح الرؤية للذات وللآخرين . « أجد نفسى ليليًا فى فندق غاية فى الفخامة والاتساع والارتفاع ، أو فى سفينة ينطبق عليها نفس الوصف ، حافية أو بملابسى الداخلية ، أو على أى وضع أستنكره لنفسى . ألف وأدور سعيًا للعودة إلى غرفتى ، وأطرق متعثرة ومستميتة ممرًا متشابها بعد ممر من الممرات المتعددة المتشابهة ، ودورًا بعد دور من الأدوار المتعددة المتشابهة ، ولا أجد أبدًا غرفتى ، وأستيقظ من النوم وأنا على حافة السطح على وشك السقوط فى هاوية ، أو فى البحر » [١٨٢]

ومن كتاب بعنوان : «فى سجن النساء» تسيطر الغنائية التى تحيل الكتابة إلى ضرب من التشبيهات والأساليب البلاغية المبعثرة عن تمثل جيشان عاطفى تجاه السجانة ، ورصد لمواقف إنسانية صادقة .

فالكاتبة تحول السجانة إلى صديقة ، وتبث مشاعرها الرقيقة تجاهها كاشفة عن وجود مشاعر إنسانية حقيقة « تُبدِّدِى سحب الغيوم التى أسدلوها حولى ، واستطعت أن تنفذى إلى حقيقة الفتاة البسيطة العادية التى ما أرادت إلا خيرًا »[١٨٣] . وتشير الكاتبة إلى صديقة أخرى عرفتها حق المعرفة ، حينما قاسمتها الزنزانة نفسها ، وهى أمينة رشيد « هل أستطيع أن أنساك أنت الأخرى يا صديقتى الجميلة ، وقد تلقفتك فى أحضانى يوم قذفوا بك إلى الأتون ، وشعرت نحوك بحب الأم ، وليس بيننا فى العمر فارق كبير ، وأعنتك على السجن فى البداية ، وما أن استقمت على قدميك حتى أعنتينى بحنانك عليه ، وأصبحنا فى السجن وحدة لا تتجزأ ، وحدة صاغها الفكر والرأى والمشاعر الإنسانية »[١٨٤] .

وفى رواية لم تكتمل باسم «الرحلة» نلمح تحولَ السرد النثرى إلى سرد شعرى يعتمد على الغنائية الشديدة ، ورصد المشاعر ، واستنطاق اللاوعى والرغبة الملحة فى البوح « فى الظلمة سأرقد ولن أقول لا ، بالسواد سأتدثر ، بالهمس سأغلق صوتى حتى لا يسمعنى أحد ، لن أرفع صوتى أبدًا »[١٨٥] .

تشير الراوية إلى إنها كتبت هذه المشاهد فى الفترة ما بين الخمسينيات والستينيات وتظللها بالرومانسية ، وتقابلها كتابات فترة السبعينيات ؛ حيث تتغلغل روح هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وفقد شخصيات أثيرة لدى الكاتبة ، وتبعثر الذات وتشرذمها ومحاولات مستميتة لِلَمّ شمل تلك الذات « حاولت جاهدة أن أتجاوز الفقد » (١٨٦) .

يتخذ السرد إشارات إلى أحداث تاريخية ؛ مثل : جنازة طه حسين ، ويوم إعلان السادات استعداد مصر لقبول وقف إطلاق النار ، وإشارة إلى شخصياتٍ حقيقية ، لها دور فى حياة لطيفة الزيات : أخويها عبد الفتاح ومحمد الزيات ، وصديقتها رضوى عاشور .

ثمة تعليقات على خروج الطلبة خلف جنازة طه حسين « هزّنى شجن النهاية ، وغنوة بلادى بلادى تنقلب على ألسنة الطلبة بأن لا إله إلا الله ، والكوبرى المزدحم بالمئات يبدو ظَهْرًا كصحراء مهجورة تردد صوت استغاثة ؛ فلا يستجيب لها أحد»(١٨٧) . وتعليق الكاتبة على فقد أبيها مرتين . ويأتى تعليقها نفيًا لتلك العلاقة ؛ فلم تقمْ بينها وبين أبيها علاقة حميمة مثلما كان الأمر مع أخيها عبد الفتاح . أما كتابات الثمانينيات وتحمل عنوان « من كتابات كتبت فى سجن القناطر الخيرية ١٩٨١ » ، فإن الأسلوب السردى يتخذ طابعًا أكثر واقعية ، ويبتعد كل

الابتعاد عن الرومانسية ، ويغلب عليه الطابع الوثائقى ، وتتبدل فيه الضمائر ، وخاصة ضمير الأنا والغائب فى السرد . .

تطل علينا هذه الخصائص السردية ، كما هى الحال فى قصتها القصيرة «حملة تفتيش» ؛ فيلعب المونتاچ ، أو تداخل المشاهد ، دورًا لا يمكن إغفاله فى صياغة السرد « وقف الضابط على الرصيف يشرف على بداية المرحلة الأخيرة من الرحلة ، وخلف قناعه المباحثى ضحكة سخرية مكتومة من كل ما جرى ويجرى من أنور السادات ، منِّى ، من أمر التحفظ الذى أصدره السادات فى حق ١٥٠٠ من معارضى كامب ديڤيد ، ومن نفسه ، ومن الجنود العشرة المدججين بالسلاح يحرسون امرأة فى الثامنة والخمسين من عمرها ! » [١٨٨] ؛ فالمشهد يحمل تكثيفًا شديدًا يحيلنا إلى السادات وخطبه واعتقالاته لرموز المعارضة ، وجنود داخل سيارة ؛ فهذا المشهد الخبرى تحيله سخرية لطيفةالزيات إلى أسلوب فانتازى ينضح مرارة ؛ يعيشها الوطن . وإذا كانت لطيفة الزيات تحاول أن تقدم صورة لما حدث ويحدث ، إلا إنها لا تعطى كل التفصيلات ، وعلى المتلقى أن يجمع أشلاء الصورة الممزقة ، واستكمال باقى الملامح «وأنا الآن منفصلة عن الإطار الذى فرض علىّ فرضًا ؛ أنا فى سيارة لا يقودها أحد ، مسترخية ، ومكتفية بذاتى فى نزهة ليلية وحدى » [١٨٩] .
تستخدم لطيفة الزيات استباقات سردية ترجع إليها ؛ محللة ومقدمة

الدوافع والأسباب لما هو كائن فعلاً ، الحديث عن زواجها الثانى ، ونتائج هذه الزيجة عندما كان السرد يتحدث عن الزواج الأول « وصوت المرأة فى مقتبل العمر يرتفع ، يتغنى لطلعة صبح حر ، نحب فيه ، ونحب من جديد . . . وقعت فى الحب ، وتزوجت زيجتها الثانية ، لكن مع هذه الزيجة تتعطل كل المشروعات الطموحة التى حاولت لطيفة الزيات إنجازها ، فلا بداية دون قطع كل الوشائج التى ربطتها بهذه الزيجة .

والسرد تتداخل فيه لحظتان ؛ **الأولى** : حينما تهم بركوب سيارة الشرطة ، متجهة إلى السجن . **الثانية**: لحظة إلقاء القبض على أخيها ، وإيداعه سجن طرة الجديد لتصير لحظة واحدة عبر نقلات سريعة ومتلاحقة ، مصورة ، والصحراء كمتاهة ، والسور الضخم بالسجن ، والعودة إلى ميدان التحرير (١٩٠) ، يتداخل هذا المشهد مع مشهد استدعته الكاتبة من الماضى ، عندما سجنت أول مرة عام ١٩٤٩ ، فلا تنفصل مراحل الحياة . دائمًا هناك وشيجة تربطها بالمراحل السابقة واللاحقة على لحظة السرد ؛ فالأصداء تتردد بنغمات مختلفة ، تتجمع فى هارمونى ينظم إيقاعها . ويستخدم السرد الضمير الغائب للإيهام بالحياد والتباعد بين الراوية وما ترويه لتتأمل ، أو تدين ، أو تعيد ترتيب الأوراق ، توقعنا بالأمس الحملة التفتيشية المألوفة : يقف المأمور بصحبة ضابط وسجانة فى حوش العنبر ، منتظرًا يمهل

« الإسلاميات » فى العنبر فرصة ارتداء الحجاب فى تفتيش لا يسفر عن شيء »[١٩١]

يتم التفتيش على المستوى المادى والمعنوى ؛ أى تفتيش عنبر السجينات ، بحثًا عن الممنوعات ، أما التفتيش المعنوى فتجزأه الكاتبة على مستويات عدة من تجربتها ، كى تحرر ذاتها فى النهاية . ولم يتأت ذلك إلا بمواجهة ذاتها ، ومحاولة تحديد هويتها الحقيقية التى لم يكن لها أن تتحقق إلا بعد الالتحام مع الجماعة .

سيظل التفاعل بين المستويين مستمرًا طيلة الراوية ؛ فالزواج لا يلغى التكامل ، رغم ما تبدو عليه البداية من تضارب وتناقض « وتنتظم وهى تندرج فى كل مقبول ومفهوم يجعل الرواية تشعر بعد نهاية الحدث بنوع من التحقيق والتكامل »[١٩٢] .

وإذا كانت الراوية تحتفى بالخارج قدر احتفائها بالداخل ، فإنها لا تغفل المطلق والنسبى ، وهو ملمح مهم تؤمن به لطيفة الزيات ؛ وهو العماد الأساسى الذى يشكل الصراع فى حياتها ، لتدرك أن المطلق يرتبط بكل ما هو ثابت وكامن ، فى حين يؤدى النسبى إلى التغير والحركة . لقد أدى التنازع بين الحالتين إلى نوع من الصدام والتعثر، فمع المطلق تحل الإشكاليات ، لكن الراوية تتوجه دائمًا نحو الحياة بكل ما تعنى من صراعات ونزاعات وألم ومعاناة .

عرفت لطيفة الزيات مشاعر التعاطف مع الآخرين ، ونضج

وعيها وهى تراقب الشاعر الهمشرى ، وصارت تلك المعرفة ضربًا من الحلم والحقيقة ؛ فقد كان يمثل فى تجليه المستحيل المتحقق ، والإيمان بالمطلق والمثالى ، و « أن يشوش بطريقة مفزعة بالشر الذى شاهدته فى المنزل الثانى فى شارع العباسى بالمنصورة ، هناك حيث ولدت كينونتها القومية وحقيقتها الداخلية » [١٩٣] .

أصبح من المستحيل علىّ أن أرى فى أى إنسان ، أيا كان ، الجمال المطلق والكمال المطلق ، خرجت من جنة البراءة بالمعرفة وتفاحة آدم وحواء معطوبة » [١٩٤] ؛ ولأن لطيفة الزيات لاتعنى بذكر تفصيلات سيرتها الذاتية ، فإن الأوراق تحرص على الإشارة إلى مواقفها من القيم والقضايا الرئيسة المتصلة بقناعتها وقيمها وهمومها ، وخاصة الهمومَ المرتبطةَ بالوطن ؛ تحرره ، وظهور هذا الاهتمام الذى شكل وعى تلك الصبية - منذ كانت طفلة فى المنصورة - حيث طغى هذا الجانب على الجانب العاطفى الوجدانى الرومانسى .

لا شك أن الكاتبة فى نهاية الرواية تمتلك وعى إنسانة ذات إرادة حرة مستقلة ، ولكن هذا لا يتحقق إلا حينما تعى جيدًا أنها فقدت هذه الحرية « كانت رؤيتى للحقيقة قد عانت أثناء زيجتى متغيرات تكاد تمحو الفتاة والمرأة التى كانت قبل هذه الزيجة ، وكنت ، وأنا أكتب الباب المفتوح أبُعث حية دون أن أعى أنى

قتلت الفتاة الغارقة حتى الأذنين فى العمل الجماهيرى »[١٩٥] .

طمحت لطيفة الزيات – من خلال كتابتها لتلك الرواية إلى « البحث عن صيغة تتيح للكيانين : الفردى والجمعى تحققهما ، فى صياغة تتيح للتجربة الذاتية أن تتمثل مسيرة جماعية ، وإن كانت تسرد حياة خاصة »[١٩٦] .

* * *

مسرحية بيع وشراء

بيع وشراء هى المسرحية الوحيدة إلى كتبتها لطيفة الزيات . تتناول الصراع بين أفراد أسرة صعدت إلى شريحة اجتماعية أعلى ، من خلال ابنها الأكبر «حازم المنواتى» إلى مصاف الرأسماليين « أكبر مهندس فى البلد » . . .

المسرحية تعتمد فى الأساس على السرد المشهدى « وهو نوع من السرد يذكر بالشكل المسرحى ، ليس فقط بواسطة التركيز على الحوار ، وإنما أيضًا بواسطة الخطوة التى تعطى لتقديم الوقائع لا للحكى : إننا لانتلقى الأفعال كأفعالٍ محكية [الشعر الملحمى] وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة»[١٩٧] . مما لا شك فيه أن السرد المسرحى يختلف عن السرد الروائى فى أن **الأول** يعرض الأحداث أمام المتفرج كأنها تحدث الآن ، وفى هذا المكان ، فى حين أن **السرد الروائى** ما هو إلا سرد لأحداث حدثت فى الماضى ، ويستعيدها الراوى عبر التمثيل . .

والسرد تقنية لا مفر منها فى المسرح الذى يريد أن يقدم عالمًا كأنه « عالم حقيقى ، فبالقياس إلى زمن العرض المسرحى القصير بالنسبة إلى تاريخ الشخصيات وماضيها ، ذلك الذى يعد ضروريًا لفهم دوافع السلوك والأفعال ، يلجأ الكاتب إلى السرد غير المباشر ؛ حتى لا يكسر الإيهام بالحقيقة ؛ أى إلى السرد التمثيلى » [١٩٨] .

يشترك المنظر المسرحى والحوار ، بالإضافة إلى الإشارات المصاحبة فى تكوين بنية المسرحية . تقع الأحداث – فى الفصل الأول – فى حجرة الاستقبال ، وحجرة المريض داخل المستشفى . ثمة نافذة زجاجية ضخمة ، تمتد من أول الحجرة إلى آخرها . وظيفتها نقل المشهد من الخارج إلى داخل حجرة الاستقبال ؛ تعلن صفاء عن وجود امرأة تلف وتدور « حوالين السور من الصبح » (بيع وشراء ٦) ، ثم ينتقل المنظر إلى داخل حجرة المريض بعد وصول ابتسام ، فى حين تدور أحداث الفصل الثانى فى بيت « نور » الزوجة الثانية لحازم المنواتى ، ثم فى حجرة المريض ، أما الفصل الثالث ؛ فيدور بين حجرة الاستقبال وحجرة المريض . .

تمثل العبارات بين الأقواس نصًا مرافقًا ، ويكتب – عادة – ببنط مختلف عن البنط الذى كتب به الحوار المسرحى .

تعيدنا الإشارات والتلميحات إلى زمن ما قبل الفصل

الأول ، فى حين يستمر وصف صفاء بصفتها إحدى الشخصيات المضافة لأفراد أسرة المنواتى ؛ فهى تؤمن بقيم مختلفة ، ومن جهة أخرى . تحاول التأثير على هذه الشخصيات التى تبدو أنها شخصيات غير قابلة لتغير مواقفها ، أو تقبل قيمًا أخرى غير التى تؤمن بها ؛ فهى شخصيات غير قابلة للتطور أو التنامى عبر المواقف ، فى حين يحاول يسرى خطيبها كبح جماحها فى التعرف إلى أسرار هذه الأسرة ، ويتفق مع فاطمة وسنية فى إحباط كل المحاولات الجادة من قبل صفاء لفهم الوضع عن طريق تجاهل رؤيتها ، والتشويش عليها .

ويقوم السرد بتقديم سامى على النحو التالى :

١- سامى رسام متشرد . .

٢- وهو منقطع عنا

٣- ترك مكتب حازم

٤- يرى نفسه الشريف الوحيد ، وكلنا حرامية

٥- عامل لى مصلح اجتماعى

٦- قضى نصف عمره فى السجون

٧- مش عاجبه الحال ، وعايز يغير وش الدنيا » [١٩٩] .

يسرى يرى فى شخصية سامى ما يدينها ؛ فهو يعتنق قيمًا تتنافى مع قيم أسرة حازم ، وهو متهور ومستهتر ، لا يقيم وزنًا للمال ، فى حين ترى صفاء أن هذا التهور سمة من سمات الفنان

الحقيقى الذى يريد تغيير هذه الدنيا » سامى صاحب المبادئ والباحث عن الحقيقة ، رافض منطق الغش الذى يؤمن به حازم ، وإن تخفى وراء قناع الأب الروحى لهذه الأسرة .

تأتى قصة نور وحازم على لسان نور فى سياق درامى ، ترويها لسامى الذى يحاول جاهدًا إبلاغها برسالة حازم ؛ فعلاقة بين نور وحازم هى علاقة أزمة ؛ أزمة امرأة خسرت حياتها ، وأفنت ذاتها فى ذات من تحب ، ورضيت بالعيش زوجة له فى الظل . نور هى ضحية قيم الزيف وأشخاص يعلون من قيمة المادة والمال ، ولا يقيمون وزنًا للعواطف الإنسانية .

تقول نور : « مع حازم ، وحدتى انكسرت ، من أسر الجسد تحررت ، من السجن اللى اتولدنا فيه هربت ، بقيت أنا وحازم حاجة واحدة ، عرفت مع حازم كل اللى كان نفسى أعرفه . . غنوتى وأنا على إيدين حازم بتولد »[٢٠٠] .

– حياتى ما ضعتش ، وما كنتش أقدر أعمل غير اللى عملته . .

يرد سامى ملخصًا مأساة نور : « دفنت نفسك بالحياة ، لا اسم ولا ذكر ولا هوية »[٢٠١] .

تلعب الحركة دورًا فى السرد . . فالحركة لها أهميتها فى بداية المسرحية ، بالإضافة إلى بداية المناظر ؛ فالحركة فى بداية الفصل الأول تبدأ من النافذة؛ أى من الخارج إلى الداخل . صفاء تستدير من النافذة لتواجه الموجودين ، وتعاود الإطلال

من النافذة من جديد بعد أن تنتهى من الكلام . . صفاء هى الوجه الآخر لنور . . الوجه المتمرد الرافض لمنطق قيم أسرة المنواتى . . وتحمل صفاء أفكار وآراء الكاتبة ، فهى تتحرك فى نهاية المسرحية ، تواجه أفراد أسرة حازم المنواتى حينما تتجه بحوارها إلى الجمهور .

إذا كانت الشخصيات مرسومة من قبل الكاتبة ، فلن يعود للحوار أى نوع من التماهى لتلك الشخصيات ، إلا أنه قام بتصوير الانفعالات ، وخاصة انفعالات نور وحازم . .

تقول نور : يا حازم كل واحد ياخد نصيبه (ص ٧٤) . ويقابل إصرار نور على موقفها انفعالات ارتبطت بحازم ؛ فهو «يتلعثم ويحدث» « وفى عينه رعب »، «فى استعطاف » ، « فى برود » ، « منفجرًا » ، «متهربًا» ، « مندفعًا دون تفكير » ، « مبتسما » ، « فى احتقار » ، « فى إصرار هستيرى » ، « مندفعًا دون أن يستمع إليه » . . هذه الانفعالات المتوترة المتنوعة تحدث توترًا لدى القارئ أو المشاهد ، الأمر الذى يقلل من نمطية الشخصيات . .

صاحب البيت :

الرواية تتحدث عن قصة رجل هارب من المعتقل ، تلحق به زوجته ، ويبحثان عن بيت يؤويهما ، لكن العلاقة بينهما تتسم بالفتور وعدم التواصل .

إن الرواية تمثل رحلة فى حياة الزوجة التى خرجت من بيت الزوجية ، كى تلازم زوجها فى هروبه من السجن ، وهى تقترب من قصص : «بدايات ، الشيخوخة ، على ضوء الشموع» . وتلتقى حملة تفتيش مع أوراق شخصية فى خطوط عريضة ، مستمدة من حياة الكاتبة ، فهناك إشارات عدة إلى البيت القديم ، ومشهد الراوية وهى تجمع البرد المتساقط فى طبق من الصاج .

تستيقظ سامية على صوت رنات الجرس ، كما تعودت كل ليلة ، لتجد بدلاً من الشرطة رفيقًا؛ صديق زوجها « أدركت أن الأمر يتعلق بزوجها . خمنت أن رفيق نجح فى تهريبه من المعتقل . مع ذلك فهى لا زالت تتشبث بفكرة الإفراج عن محمد » رغم كل القرائن المضادة التى تعتبر أبلغ دليل على أنها لا تتعلم»[٢٠٢]

السرد فى صاحب البيت يتخذ شكلاً أفقيًا فى حركته نحو الأمام ، حتى تلك النهاية المفتوحة ، أما الزمن فهو عمودى يرتبط بالشخصية ، لا نتعرف إلى سامية إلا عبر زمن نفسى قائم على الاستباقات والتداعى والاسترجاعات ؛ فالمرأة أحبت « محمد » ، وشاركته النضال ، ورفضت العودة إلى البيت القديم بعد القبض عليه « بدت العودة إلى البيت القديم خيانة لمحمد ، لا تدرى لم ؟ وتنكر للطريق الطويل الذى خطته لتدخل الجامعة فى القاهرة ، ولتتزوجه الزيجة التى اختارتها فى استقلال عن

العائلة » [٢٠٣] . . تتزامن لحظة إعداد حقيبة ملابسها « الحاضر » مع لحظة فى الماضى ، حينما اعتقل زوجها أول مرة ، وتعليق الضابط على حرصها بوضع معجون الأسنان والفرشاة « انت فاهمة جوزك رايح رحلة والا إيه » [٢٠٤] .

تحتل الاسترجاعات الخاصة بسامية مساحة كبيرة من السرد فى البيت القديم ، ثم قبل زواجها من محمد . . « دعاء جدتها فى سكون الفجر . . إلى طقطقة أبى فروة فى المنقد »[٢٠٥]

تقترب قصة «صاحب البيت» من قصص مجموعة الشيخوخة وقصص أخرى ، فى اهتمام السرد بتأصيل الحدث ، بالعودة إلى الماضى ، لتحليله واستنطاق اللاوعى فى لحظات بعينها ، إضافة إلى تقديم صورة صادقة وحقيقية لكل شخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى .

سامية شخصية رئيسة ومؤثرة فى السرد ، منذ مشهد البداية تبدو فى وضع تكوين جنينى « غارقة فى النوم ، مكومة ، فخذاها تلامسان ذراعيها » [٢٠٦] . وترتبط حبكة الرواية برؤية سامية التى تعيد ترتيب العلاقات بين المطلق والنسبى فى علاقة الرجل والمرأة ، الواقع بالحلم ، التحرر بالقمع والقهر . . كل هذه الثنائيات تتقاطع عبر مسيرة تفاصيل دقيقة ومثيرة لواقع تلك المرأة ، وإذا كانت الكاتبة تعنى بهذه الرؤية ، فإن الراوية تعنى بالكيفية التى تعبّر بها سامية عن واقعها الموسوم بالقهر ،

والموضع المتدنى للمرأة ، واستبدال دور فاعل ومؤثر به . إن بنية الرواية تقترب من المشهد الأول ، تستوحى منه تلك الحركة المنكفئة على ذاتها ؛ فالسرد ملتصق بالراوية « سامية » ، ولا يحيد عن هذا الالتصاق ، وهى تتخذ من العالم الكابوس محتوىً لها ؛ فالأحداث تمر ، والشخصيات تحيا داخل كابوس شديد الانغلاق عليهم . وحينما تدرك سامية إنها لم تعد مسخًا مشوهًا ، أو مجرد رقم ، أو ألعوبة فى يد رفيق ينقشع الكابوس ، وتكتشف كينونتها ، وتدرك الراوية عبر وعى الشخصية ، كيفية التحول الذى اعترى سامية « كيف يتأتى لمن قضى العمر يفر من نظرات الغرباء أن ينصب الشباك لنظرات الغرباء ، كيف يتأتى لمن يقشعر بدنه من الغواية أن يحترف الغواية » (٢٠٧) .

حينما تدركُ سامية وضعها بوضوح ، بين هؤلاء الثوار ، وأنها صارت لاشىء بالنسبة لهم . هل تحولت إلى المسخ الذى أرادوا أن تكونه ؛ مسخ بلا جذور ولا دوافع تتحرك ؟ تربية العصر أثمرت ، النفى عن العيون والقلوب ، الهمس فى الأركان ، الويل لمن يختلف ! الطريق مع الرفاق مرسوم ، كما فى البيت القديم ! الويل لمن ينفرد » (٢٠٨) .

إن القهر الأبوى الذى تعرضت له سامية يبدأ من الطفولة فى البيت القديم ، العلاقة بين الابنة والأب والأم والجدة ، هى

إحدى المستويات البنائية السردية المرتبطة بحياة سامية التى تجذرت فى عدة صور ، أهمها الحرمان من المعرفة ؛ فالراوية تطرح الأسئلة على ذاتها ، ولا تنتظر أية إجابة ، « تبقى الأسئلة بلا جواب ، وهى الآن تندفع فى الظلمة .. إلى أين ؟ لا تدرى ! بدأت الرحلة الآن » [٢٠٩] .

هل ستظل صورة البطلة سجينة داخل إطارها الفضى المنقوش « صورها وهى فى السادسة عشر من عمرها ، تحرقها ، وما حاجتها إلى أن تحرقها وقد أحرقتها البلهاء بابتسامتها البلهاء ، وبراءتها البلهاء . شفتاها تنتظران فى ثقة واطمئنان » [٢١٠] . لكن سامية لا تتمرد على آليات تربيتها فى البيت القديم ؛ فهى لازالت تفعل ما يتوقع منها أن تفعله ، وتقوم بالدور المرسوم لها ، دون أن تخرج عن الحدود ، إلا أنها تستشعر أن دورها قد استبعد من اللعبة « نائية معزولة خارج الدائرة » [٢١١] . فهى تنعزل خارج الدائرة ، تنأى بها وحيدة وعيناها تغيمان وهما تركزان على بندول الساعة . إن لحظة لقائها الأول بزوجها بعد غيابه فى المعتقل ، هى لحظة العمر كله . لكن يبدو أن العلاقة انفطرت كانفراط الأوراق ، ومحاولات مستميتة من سامية لجمع وتنظيم ما انفرط ، إلاَّ أن الزمن يعمل عمله ! لا شك أن توقف الكيان كله على إعادة ترتيب الأوراق علامة دالة واضحة على تعليق القيمة كلها على

فعل التنظيم ، بوصفه النشاط الذى يعطى للحياة معنى ، ويجعلها قابلة للاستمرار [٢١٢] .

يحتفى السرد بما هو نفسى وداخلى ، ويبدو كأنه آلة للحفر تبحث عما بداخل سامية ، ويحمل الصمت بين سامية ومحمد إدانة للزمن ولمحمد وسامية كذلك ؛ إدانة للوضع الذى تأطرت علاقتها فى داخله . وكلما حاولت الانعتاق من ذلك الإطار ، ظهرت لها حقيقة وضعها « فى البداية كانت تستطيع أن تقول أنا ، كانت مستقلة عنه ، ولكن من هى الآن؟ أنا أنت يا حبيبى ، والحلقة تكتمل ، من أنا ؟ تسأل هى !» [٢١٣] . « وسؤال من أنا يلح على الخاطر » [٢١٤] ، « من أنا ؟ تسأل هى ! وإلى نقطة الصفر تعود »[٢١٥] . ضاقت الحلقة ، لا وقت ، لابد أن تسرع ، أن تبدأ ، أن تصل ، إلى ماذا ؟ للمرأة راكعة على قدميها ملطخة بالطين ، تنظم أوراقًا لا تنتظم ؟ « من أى مادة هلامية صنعت » هل كان حب سامية لمحمد حب الند للند ، أو أنه ضياع فى الآخر ، وفقد للذات ؟ . . فلا زالت تتخبط داخل المصيدة «وتساءلت : لماذا أنا هنا ؟ كل تخطيط وتدبير يتم فى استبعاد كامل لها ، وفى استغناء كامل عنها ! فما الذى يبقيها فى هذا المكان ؟ ولماذا يحجبان المعرفة عنها عن عمد ؟ أهو إشفاق عليها أم استهانة بها ، أم إيمان بأنها إن عرفت ، فإنها كفيلة بإفساد كل شىء » [٢١٦] . يتعارض إطلاق الأسئلة مع موقف سامية من

صاحب البيت ؛ وهو موقف يبلور رؤية سامية لدورها تجاه محمد ، وعلاقتها برفيق ؛ فالفصل العاشر يمثل قمة أزمة سامية النفسية ، وتأزم الموقف بينها وبين محمد الذى طالما تماهت فى شخصه سامية فى سبيل الوصول إلى وعيها ، تلم الشظايا والأشلاء ، تكتشف أنها لم تعرف نفسها ولا زوجها المعرفة الحقة .

فالتذكر مرتبط دائمًا بسامية دون باقى الشخصيات ، فتكثر مونولوجاتها الداخلية التى تفصح عما يجرى فى اللاشعور ؛ تلك الاسترجاعات تحدث تعارضًا مع السرد التصاعدى للأحداث بين شخصيتى محمد ورفيق فلا تتمتع بأى ثقل أو عمق ، بل نجدها شخصيًّا أقرب إلى الشخصيات السطحية أو الثانوية ، فى حين يؤدى ظهور صاحب البيت - رغم حضوره القصير - إلى تصاعد الصراع بين سامية ومحمد ورفيق من ناحية ، وبينها وبين صاحب البيت من ناحية أخرى : أنا واعية ، ولا أشعر بك ، أذناى تنصتان ، ولا أسمعك ، عيناى مفتوحتان ولا أراك ! أين أنت يا حبيبى ، أين أنا ؟»[٢١٧] . ويمثل الفصل العاشر أيضًا ، استباقًا وتكهنًا عبر تعليقات محمد ورفيق عن موقف سامية من صاحب البيت ، وكيف أن هذا الاستباق أدى إلى ذروة الحبكة ؛ حينما طلب من سامية الرجوع إلى بيتها بعد أن صفعها رفيق . فلأول مرة تختلف رغبتها الشخصية ، عن رغبة زوجها منذ أن عرفته! « انكفأت تتحسس خوفها فى همسات ، فى خطوات ، فى

ضحكات خشنة . . وتنهدت سامية فى ارتياح »[٢١٨] .

تشكل النهاية المفتوحة للنص ، الكثير من التساؤلات ، خاصةً اعتمادَهَا على العنصر الفانتازى والمفاجىء الذى لا يتلاءم مع نزعة الراوية للسرد التقليدى ؛ فسامية التى تهاجم صاحب البيت ، وتنشب أظافرها فى رقبته ، تضمد جرح الرجل فى نهاية المشهد ، فى حين إنها تصر على قتله ، هل قُتل الرجلُ بوصفه رمزًا فى داخلها ؟ هل تخلصت من المرأة المترددة التى كانتها ؟ ثم ماذا حدث لكل من رفيق ومحمد ؟ هل واصلا الهروب ؟ هل قبضت عليهما الشركة ؟ . . تساؤلات تثيرها النهاية المفتوحة ، وإن كانت تجعل كل الاحتمالات ممكنة « بدا لسامية أن من الضرورى أن توقف هذه المجنونة التى انفصلت عنها »[٢١٩] .
« نعم ، أنا هى ، هذه حقيقتى التى مسحتهم عليها ، العنف لا يخيفنى ولا القبح ، العنف منى ، والقبح لأنى حية ، لن ألف على عنقى بعد اليوم حبل الرأفة ؛ حبل محو الكيان والاحترام ، حبل نظرة تحيىَ ، ونظرة تميت »[٢٢٠] .

* * *

الحوار :

للحوار دور فى الرواية ؛ فهو يقدم العوالم اللفظية منطلقًا من عملية التواصل اليومية ، ومن ثم يتفاعل الشفاهى مع المكتوب ، مقدمًا رؤية للعالم « فالكلام الروائى المتمظهر أساسًا

فى الحوار ، وفى الحوارات الداخلية ، ليس مجرد استراحة للكاتب والقارئ ، أو تزيين للنص ، وإنما هو قناة التلفظ الروائى وملتقى الشفهى بالمكتوب » [٢٢١] . لا يمكن فصل الحوار عن رؤية العالم ؛ فهو المعبر عنها والمنظم لها ، ومكنون وحداتها . فمما لاشك فيه أن الحوار يتكون من لغة تتمظهر فى شكل جمل ، تكون أنساقًا متعددة داخل النص . وللحوار أشكال عدة ، فقد يدور بين شخصية وأخرى ، أو يكون بين مجموعة من الشخصيات أو تطرح شخصية على نفسها الأسئلة والتداعيات . وهنا يكون لدينا مونولوج ، وهو فى رأى محسن مصيلحى «خطبة طويلة منفردة ، أو مناجاة داخلية تنفرد فيها الشخصية بنفسها»[٢٢٢] .

فالمونولوج الداخلى هو الآخر حوار يكشف عن المحتوى النفسى ، والعمليات النفسية ، دون التكلم بذلك على نحو كلى أو جزئى ، وذلك فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى ، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود [٢٢٣] . أما مناجاة النفس ، فيمكن التعبير عنها بأنها : تكنيك تقديم المحتوى الذهنى ، أو العمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ دون حضور المؤلف » . تقوم المفاجأة بتقديم الشخصية فى جانبيها الخارجى والداخلى ، وقد تتحقق المفاجأة عبر التكنيك

الدرامى ، أو « القالب الشعرى » . . وتحدث المفاجأة حينما تتعرض الشخصية لحادثة خارجية تفجر ما يدور داخل مكنون نفس الشخصية « وكلما اتسع العالم الداخلى ، تمدد عن اللحظة التى فجرته . تغيّر شكل القصة القصيرة ، وابتعد عن حبكة اللحظة ، مغترفًا من اتساع العالم الروائى حينًا ، ومن طلاقة عالم الشعر حينًا آخر » (٢٢٤) .

فى قصة «الرسالة» يشكل تغيّر البنوط الكتابية والعناوين الجانبية الواقعة بين الأقواس ، تساؤلات تلقيها الراوية على ذاتها ، أو تعليق على تلك التداعيات الحرة التى تربط الأحلام بالأوهام ، بالأمانى ؛ فحلم الراوية يتلخص فى رغبتها فى لقاء ثان مع ذلك الرجل الذى قابلته فى الرحلة . وتظل القصة تدور حول فعل أو حدث واحد ، هو : كتابة الرسالة . والحقيقة أن مناجاة الراوية لذاتها هى مضمون الرسالة ، فلا أهمية فى كتابة الرسالة ، وإنما ما يدور فى نفس وعقل الراوية من تداعيات قبل كتابة الرسالة ، فالقصد من ذلك هو محاسبة النفس لا محاسبة الغير : « ما شاء الله ! شهر الجنون بدأ يتمخض الشوك . استعدى لتلقى المولود الجديد ، كومى يديك ، وإلى أى نهاية يمكن أن يقودنى هذا التفكير الجنونى » (٢٢٥) . تحتل التأملات مساحة كبيرة من السرد ، وهى تأملات قد تخرج عن موضوع الرحلة وكتابة

الرسالة ، إلى تأمل وجودى وكونى . لا تسمع غير صوت الراوية ، مخاطبًا - تارة - شخصًا بعينه ، ومرات أخرى تتجه بالحديث إلى متلق غير محدد ، وكل شىء تعبّر عنه من منظورها : الأشياء ، مظاهر الطبيعة ، الكون ، حياتها ، علاقتها بالأسرة . . إلخ « من ليل مثخن بالجراح ، من الفجر مطعم بالمرارة ، من الصبح والقامة تعلو أكثر مما تعلو عادة ، الكلمة والضحكة ، من الغروب وعودة الكليل مرهقًا من نظرات تحيى وتميت ، من همهمات لا تتشكل ، من أصابع مصوبة باتهامات لاتبين » [٢٢٦] .

اللغة تنقل حالة لاحدثًا بعينه . وتستخدم الكاتبة لغة سردية تتسم بالشاعرية بدءًا من المستوى الصوتى ، ومرورًا بالمستوى التركيبى والمعجمى ، وما يفضى إلى درجة من الإيقاع والمجاز [٢٢٧] نحن نجد - فى الفقرة السابقة حالة من التعتيم ، وثمة ثبوت زمنى ، وتهميش الجملة الاسمية على القصة بشكل أعم ، لا على الفقرة السابقة ، من خلال التشبيهات والصور البلاغية ، بالإضافة إلى الوصف « حملت بثرى معى بعد أن هدم البيت الريفى القديم ، لعله الشىء الوحيد الذى تبقى لى من الصبية محلولة الشعر متوهجة الخدين » [٢٢٨] .

ومن الأساليب البلاغية المستخدمة ، أسلوب الاستفهام . كذلك استخدام التكرار ، سواء فى الكلمة أو الجملة ، ليؤدى

فى النهاية إلى الإيقاع « لم أعرف فيك الهارب الأبدى» [٢٢٩] . .
«أنت الآن أرنب مذعور ؛ الأرنب المذعور يتحرق إلى الدفء» [٢٣٠] ، لا أملك التراجع الآن ، لم يعد التراجع ممكنًا» [٢٣١] .

تكثر المونولوجات الداخلية فى رواية «صاحب البيت» ، فقد ارتبطت هذه المونولوجات بشخصية سامية ، خاصة بعد أن انتابها شعور بخيبة الأمل والغربة والخجل من رفيق ومحمد ، وتتزاوج هذه المونولوجات مع وصف سردى لحالة الشخصيات وحركتها « راقبت سامية محمدًا وهو يوليها ظهره . منهمكًا فى أوراقه ، وانبهرت دائمًا باستواء منابت الشعر فى قفاه ، مسطورة فى خط مستو ، وكأنها مسطرة مسفرة عن التناقض بين سواد الشعر وبياض الرقبة العاجى مصقولاً لا تبين فيه فتحات المسام » [٢٣٢] . ينوب الراوى عن سامية فيرى بعينيها ، وتقوم الجمل السردية الاسترجاعية بالتأكيد على وجود تحول فى العلاقة بين محمد وسامية ، ويعقب ذلك حوار قصير له طابع روتينى ، يتجلى فيه فتور العواطف :

- هيه . . نمت كويس ؟
- الحمد لله . .

وقال محمد :

- وحشتينى يا سامية . .

- وانت كمان » [٢٣٣] .

ينتهى الفصل بمونولوج داخلى : « تساءلت : أين ضاع السيل الجارف بوجودهما معًا » .

وشىء قديم وجديد فى جلسته ، فى نبرته ، فى تعبير وجهه . يقول : فليلزم كل حدوده ، وارتجفت شفتا سامية . صرّحى لمحمد بحبك يا سامية . قالت مها : لمّحى حتى » . التأمل فى بداية العلاقة بين محمد وسامية تتذكره الشخصية لا الراوى ، فيربط بين اللحظة الحاضرة وبين الماضى ، حتى يتيح لنا سماع أصوات الشخصيات ، مثل : مها وسامية ورفيق .. إلخ ، لتختفى تلك اللحظات التأملية ، فيحل محلها تأمل داخلى يرتبط بالأحداث . وتساءلت : أهو العالم الخارجى يثقل عليها بوجوده ، فيسد مجرى السيل الجارف ، وعلى هذه النظرات المتوجسة ، والشفاه المتربصة ، والانغلاق على الذات ، والكلمات واللفتات محسوبة . هل يستحيل دوام الحب هنا ؟ صاحب البيت موجود هو ورفيق » [٢٣٤] .

تحت عنوان من رواية لا تكتمل باسم الرحلة ، فى روايتها حملة تفتيش - أوراق شخصية ، ثمة مونولوج طويل ضمنته الكاتبة أيضًا فى رواية صاحب البيت : « خبّئينى يا أمى . أنا رماد . أنا لا شىء . أنا وحش بأربع عيون . بالظلمة دثرنى . بالغفوة فى النسيان . كفّنينى . كففت عن السعى . لا فائدة .

فى الظلمة سأرقد ولن أقول لا . بالسعادة سأتدثر . بالهمس سأغلق صوتى حتى لا يسمعنى أحد »[٢٣٥] . يقترب المونولوج الداخلى السابق من المناجاة ، فنحن أمام زخم لغوى شاعرى ممثلاً فى الظلمة ، والهمس ، السواد ، ممرات البيت الملتوية ، عيناى تفرزان الدمع بلا معنى (ص ١٠٤) .

فالمونولوج يؤكد على عنصر وجودى ، ويطرح رؤية بانورامية لوجود الإنسان منذ الميلاد وحتى الممات ، ومحاولات مضنية للتعبير عن هذا الوجود الموءود بتلك القيود المفروضة عليه ، فى محاولة لتهميش هذا الوجود الإنسانى من قبل قوى تفرض عليه أن يقبع داخل قوقعته ، لا يخرج منها إلى عالم أرحب ؛ إنه موت معنوى قاس لا يرحم ، وهو تزييف للوجود الحقيقى للإنسان ، ليكتشف الإنسان أنه مات منذ زمن «سيجدون أسنان الغطاء المدببة مغروسة فى لحمى ولا أثر للدم . . الميت لا يدمى»[٢٣٦] .

فى الفصل الثانى من «الباب المفتوح» ثمة ديالوج يؤكد أن المرأة ممثلة فى ليلى ، ما هى إلا سلعة معروضة فى سوق الزواج ، ويوضح الديالوج علاقة الفتاة بنساء الأسرة ؛ الأم والخالة ، ودولت هانم ، ونظرة المرأة للتقاليد والأصول « هل يمكن أن تكون مخطئة ؟ هل أخطأت فى حكمها على هذه المرأة ؟ هل أخطأت هذه المرة أيضًا ؟ « اللى يعرف الأصول

ما يغلطش . . وما يضعفش . . وما يفقدش الثقة فى نفسه»[٢٣٧] . إنها مرحلة طرح الأسئلة والتشكك فى كل الثوابت التى تربت عليها المرأة . المونولوج يكشف عن بذور التمرد فى شخصية ليلى ، ومعاناتها المستمرة فى كونها فتاة فى مجتمع لا يعترف بحقوق المرأة فى التعبير عن ذاتها ، والتمتع بحريتها « عندما تولد البنت يبتسمون ابتسامة تسليم ، وعندما تكبر يسجنونها ويدربونها على فن . . فن الحياة ! . . تبتسم وتنحنى وتتعطر وتترقق وتكذب وتلبس كورسيه » [٢٣٨] . فالمونولوج فى أعمال لطيفة الزيات له وظيفة محددة ؛ وهى : تكوين صورة شعرية معبّرة عن حالة القلق والحزن والمعاناة التى تحياها الشخصية ، كما هى الحال لدى سامية فى صاحب البيت، والراوية فى حملة تفتيش ، ونور فى بيع وشراء ؛ فاقتراب المونولوج داخل الشخصية يكشف عن تركيبتها النفسية ، ويكشف عن أزمتها مع الواقع المحيط بها ، ورغبتها الصادقة فى الخلاص من ضغط هذا الواقع .

« الحوار الفنى يقوم على الانتخاب والاختيار والانتقاء ؛ إذ يسقط معه ما يكون فيه حوار الحياة اليومية العامة من عيوب نطق ، أو ضعف ذاكرة ، أو فقد ترتيب ، أو اختصار مخل ، أو إطناب زائد ، بذا يتحقق للحوار شىء من الإتقان والملاءمة للمواقف ، قد لا يتيسر فى حياتنا التلقائية البسيطة »[٢٣٩]

فالحوار يرتبط بالأبعاد الثلاثة : الجسمانى والاجتماعى والنفسى [٢٤٠] .

تشير هالة محمود إلى تفوق رواية «الباب المفتوح» فى استخدام الديالوج فى البناء السردى الدرامى ؛ حيث اختارت الكاتبة هذا الأسلوب بدلاً من الأسلوب السائذ آنذاك ، وهو : السرد الوصفى ، فكان للحوار دور فى استكناه المكنونات الداخلية ، وإبراز الصراع الداخلى بين تلك الشخصيات . مثلاً ، ما جاء فى الفصل الأول ، فالحوار يصف فيه الملامح والتكوين الجسدى لمحمود .

« قالت عنايات : محمود أخوكى شكله إيه ياليلى ؟

وبدا الارتباك على وجه ليلى ! وقالت عنايات :

– يعنى أسمر ، أبيض ، طويل ، قصير ؟

– لا هو أسمر ولا أبيض ، ولا هو طويل ولا قصير . .

– زى القمر » [٢٤١] .

وعبر الحوار نعرف أن ليلى دخلت مرحلة جديدة من حياتها ؛ وهى مرحلة البلوغ ، ونعرف من حوار الشخصيات : ماذا يعنى ذلك بالنسبة للبنت المصرية بعامة . .

« قالت عديلة :

– إيه الأحمر اللى فى مريلتك يا ليلى ؟

وأدارت ليلى رأسها ، وجذبت ظهر المريلة إلى الأمام ،

وقالت وقلق بسيط يتسلل إليها : ضرورى حبر . . ها يكون إيه يعنى ؟

وقالت عديلة وهى تبتسم فى استخفاف :

- مبروك يا ست ليلى ، بلغت » (٢٤٢) .

هذا الحوار السريع والقصير بين صديقات ليلى ، يفصح عن لحظة درامية سيكون لها أثرها العميق على شخصية ليلى والمحيطين بها ، فتدور حوارات بين الأب والأم ومحمود بشأن ليلى ؛ فتصدر تحذيرات لمحمود ، فهناك شىء ما حدث ولابد من أن يراعيه الجميع . ويتردد حوار بين صديقات ليلى ، يكشف عن الوضع السيئ الذى تعيشه المرأة المصرية ، وعدم الأخذ برأيها ، حتى فى أدق خصوصياتها كالزواج ! فالأمهات يرونه « نصيب ومكتوب على الجبين » ؛ أى التسليم بالأمر دون إبداء أى اعتراض أو مناقشة ؛ فهو أمر مسلّم به من قبل الفتاة . مناقشة الفتيات لموضوع الزواج أعطى إحساسًا بأن هناك تغييرًا فى أسلوب الاختيار ، ورؤية المرأة للزواج ! ومع ذلك تفصح سناء بأن هناك أزمة تعانيها بنات جيلها « والله إحنا مصيبتنا سوده ، على الأقل أمهاتنا كانوا فاهمين وضعهم . أما إحنا!. إحنا ضايعين ، لا إحنا فاهمين إذا كنا حريم ولا مش حريم ، إن كان الحب حرام ولاّ حلال . أهلنا بيقولوا حرام ، وراديو الحكومة طوال الليل والنهار بيغنى للحب ، والكتب بتقول

للبنت : روحى إنت حرة ، وإن صدَّقت البنت تبقى مصيبة ، تبقى سمعتها زفت وهباب . بالذمّة دا وضع . بالذمة إحنا مش غلابة »[٢٤٣] .

وتتطابق هذه النظرة مع رؤية الدكتور رمزى للمرأة التى استجابت لعاطفتها ؛ فهى – فى رأيه – لا تصلح للزواج . نظرة الدكتور رمزى تأتى مطابقة لشخصية رجل يتهرب من المسئولية ، ويلقيها على عاتق الفتاة . يدعو لقيم لا يؤمن بها ، ولا يتعامل بها ! فهو يتدثر برداء القيم والأخلاق التى يتبناها المجتمع ، وينحاز للرجل ضد المرأة ؛ فيكون هو بذلك مثالاً لتلك الازدواجية التى يحياها المجتمع .

ويؤكد الحوار بين عصام وابن خالته محمود ، اختلاف وجهات النظر والتوجُّهات ، ويكشف الحوار صراعًا خفيًا يدور فى داخل تلك الشخصيات . يقول عصام :

– طيب ، نفرض مثلاً إنك اكتشفت إن ليلى بتحب . تعمل إيه ؟

– ليلى ! ليلى أختى ؟

وشحب وجه محمود ، وقال عصام :

– إِفرض !

– اَفرض ليه .. ليلى صغيرة ومش ملتفته لحاجات زى دى .. ويعلق عصام على موقف محمود قائلاً : « البنت

ضرورى تحب ، وتتجوز على حب ، كل بنت ؛ أى بنت بس مش أختى ولا أختك . . أخوات الناس التانيين

« ده كلام نظرى جميل ، كلام مفصول من الواقع » [٢٤٤] .

ثمة تناقض شديد بين ما يؤمن به الشباب ، ذكرًا أم أنثى ، وما يمارسونه فى الواقع ؛ فتظهر الفجوة كبيرة بين ما يؤمنون به ، وما يفرضه عليهم المجتمع ؛ لذا نجد تلك الشخصيات تقع فى حيرة وبلبلة شديدة ، وهى تعانى قلقًا شديدًا ، وإحساسًا بالإحباط نتيجة عدم ممارستها لما تؤمن به . يتبدى هذا الموقف فى إحساس محمود بالحب ، وميله تجاه سناء فى حين يرفض والده هذه العلاقة القائمة على الحب ، ويستنكرها بشدة ! فى الوقت نفسه يتبنى محمود - كما رأينا - وجهة نظر الأب حينما يتعلق الأمر بليلى « التعارض فى الرأى وطرح وجهة النظر المخالفة ، هى إحدى وظائف الحوار ، الرواية الأيديولوچية لا تبنى ذاتها بصورة أضيلة إلاّ عندما يوكل إلى القارئ بشكل تام إنقاذ الرواية من تعارض الآراء والأساليب والأيديولوچيات ، بحكم أن الرواية تنتهى دون أن تفرض عليه رأيًا محددًا ، فشخصياتها تكشف عن نفسها بما فيها من عيوب وفضائل ، بل إن الشخصية نفسها كثيرًا ما لا يدرك موقعها الحقيقى فى عالم القيم الإنسانية ، وهكذا تنتقل هذه الشخصية إلى القارئ ، وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق » [٢٤٥] .

ويعبر عصام فى الفصل السادس عن أزمته ومعاناته بين الواجب وحب ليلى ، ويطرح مفهوم الحب للمناقشة ؛ فليلى ترى فى الحب الجانب الرومانسى الذى لا يعكر صفوه أى إحساس جسدى كالذى شعر به عصام ، وحاول مرارًا أن يعبّر عنه . .

- لو تتصورى . . لو تتصورى أنا باحبك قد إيه ؟

- انت ما بتحبنيش ! لو كنت بتحبنى ما كنتش عملت اللى عملته فوق . . ليه ؟ ليه عملت كده ؟

- عشان باحبك . .

- لا ياعصام . . دا مش حب . . سميه أى حاجة تانية ، بس مش حب . .

- انت صغيرة مش فاهمة حاجة » (٢٤٦)

ونكتشف أن الحب عند حسين مختلف تمامًا عما آمن به كل من عصام وليلى ؛ فحسين - حينما يحب - يقرن حبه بالزواج والمكاشفة والاعتراف بهذا الحب . ويطالب ليلى هى الأخرى أن تعترف بحبها لحظة شعورها بذلك ، فلا تنكر مشاعرها ، ولا تحتقر ذاتها ! فقط تعلن عن حبها لمن أحبت . .

- نفرض إنك صحيتى الصبح ، واكتشفت إنك بتحبينى . .

- وبعدين ؟

- وبعدين حا تروحى مكتب التلغراف ، وتكتبى تلغراف على عنوانى فى ألمانيا . .

- أقول فيه إيه ؟

- « قم بالترتيبات اللازمة لعقد زواجنا . سأخبرك فى البرقية التالية بموعد وصولى ، التفصيلات بالبريد » (٢٤٧) .

يمثل حسين صوتًا مغايرًا ، يدعو إلى الإقدام والفعل ، لا التخاذل والخوف ؛ فالحب لا يعنى عنده أحاسيس ومشاعر فقط ، بل إنه مرتبط بالإيمان بالوجود الإنسانى ، وهو الأمر الذى تكشف عنه نهاية الرواية ، حين تشترك ليلى مع حسين ، مع جموع الناس ، فى تحرير مدينة بور سعيد ؛ فالحب محرك لتحول شخصية ليلى من شخصية مترددة ، غير واثقة من نفسها ، إلى شخصية قادرة على الفعل ، وكسر قوقعتها واتصالها بالآخرين .

إن الحوار يكشف عن الجانب الدرامى لكل شخصية ، وبالتعامل مع غيرها من الشخصيات ، وردود الأفعال التى تستدعيها الشخصية فى حوارها مع الآخر ؛ أى أن وعى الشخصية بذاتها ، يتيح لها التعبير عن تلك الذات ، والاشتباك مع الآخر فى حوار مفتوح ومتصل ، يتجاوز الصوت الروائى بوصفه نموذجًا اجتماعيًا »(٢٤٨) .

الحوار يقدم الفروق والاختلافات بين الشخصيات ، ويدفع الحدث السردى إلى الأمام ، ويقدم شخصيات جديدة ، أو يناقش موقفًا تتعرض له الشخصيات ، أو يعلق على السرد

الوثائقى لأحداث تاريخية ، ويقدم كذلك بعض الشخصيات فى محاولاتها المستمرة للهروب من معانتها ، وعدم قدرتها على المواجهة ؛ فليلى وعصام مثالان بارزان لتلك المعاناة . وإذا كان السرد والحوار قد قدما لنا التحولات فى شخصية ليلى ، بمساعدة حسين ، فإن السرد والحوار صمتا تمامًا عن التحول الحادث فى حياة عصام وشخصيته ، وهو الذى انضم لصفوف الفدائيين وشارك فى عملياتهم ! بل واستشهد فى إحدى العمليات . هل يمكننا القول : إن الخطر الخارجى الذى هدد الوطن والبشر هو الدافع القوى لهذا التغير ؟ وهو- أى عصام - الذى يتخاذل منذ البداية فى المشاركة ، والسفر إلى القناة ؟ هل ضعفت قبضة الأم عليه ؟ هل واجهها برغبته فى المشاركة فى الأعمال الفدائية ؟ هل موقفه يمثل موقف قطاع عريض من الشباب ؟

يرى البعض أن التحول الحادث لم يكن طفرة فى سلوك الشخصيات ، بل جاء عبر التجربة التى أنضجت الشخصيات ، لتحقق - فى النهاية - الاستقلال عن الأسرة ، وعن الأفكار البالية التى سيطرت على جيل الآباء آنذاك .

لقد خرجت ليلى من مستنقع هيمنة القيم البطريركية ، وطين منظومتها الصارمة ، لتتجاوز أناها الفردية ، وتنخرط فى الفعل الجماعى الوطنى دفاعًا عن أنا الأمة [٢٤٩] .

الرجل الذى عرف تهمته :

فى الفصول الثلاثة الأولى من رواية «الرجل الذى عرف تهمته» يدور الحوار بين عبد الله وزوجته وابنته ووالده والضابط .

يدور حوار بين الزوج - عبد الله - وزوجته ، حيث نتعرف على مشكلة الأبناء وعلاقتهم بالآباء ، نسمع صوت الابنة واضحًا ، فى حين لا يبين صوت الابن إلا حينما يأت الضابط كى يقبض على الأب ! مع ذلك ، فإن تلك الحوارات القصيرة أتاحت لنا معرفة ملامح هذا الشاب وشخصيته الرافضة :

- أليس هذا اسم أبيك ؟

قال الابن : لا أب لى . . نحن جيل بلا آباء » [٢٥٠] .

فى حين أن الابنة تتمتع بأفق واسع ، ونظرة ثاقبة للأمور ومعرفة بالواقع . وتتلخص تلك المعرفة فى جملة ترددها : « ما من أحد سالم فى هذا البلد » [٢٥١] .

تؤكد الحوارات الدائرة بين الأبناء والآباء على حقيقة قائمة ، هى : أن هناك فجوة بين الجيلين ؛ ففى مسعى الآباء للحصول على لقمة العيش والرزق . فقدوا علاقتهم بالأبناء ، ومن ثم ابتعدوا عن مشكلاتهم ، ولم يجد الأبناء فيهم القدوة والمثل . يتخذ الحوار فى نهاية «الرجل الذى عرف تهمته» شكل التحقيق ، مشكلاً من السؤال والجواب بنية له ؛ فالحوار هنا هو محاكمة فعلية لعبد الله ، والتحقق من التهم المنسوبة له : قلب

نظام الحكم ، والتخابر مع دولة أجنبية .

« سأل المحقق عبد الله عن اسمه وسنه وعمله وعنوان بيته ، وخُيل إليه - لوهلة - أنه ليس من الكذب فى شىء أن يجيب على هذه الأسئلة بقول : « لم يحدث » [٢٥٢] .

- هل تنتمى إلى تنظيم حزبى ؟

- لا . .

- سرى أم علنى ؟

- لا . .

- هل أنت شيوعى ؟

- لا . .

من الجماعات الإسلامية ؟

- لا . . »[٢٥٣] .

ولأن التحقيق يرتبط بسرعة الأداء ، وكيفية طرح السؤال ، ونبرة أداء الإجابة ؛ فهو الباب الوحيدلإثبات براءة عبد الله . ومن هنا ، فهو يمثل لحظة ظل عبد الله ينتظرها ، ويعد العدة بشأنها ، يتدرب عليها ؛ كى يثبت براءته . إنها لحظة مصيرية لتلك الشخصية البسيطة ، فالمشهد ما هو إلا حركة انقضاض ؛ أى هجوم من قبل المحقق ودفاع مستميت من قبل عبد الله ؛ فالمحقق يحاصر عبد الله بأسئلته ، فى حين أن عبد الله يتسلح بإجابة واحدة لا يحيد عنها ، وهى النفى «ونبهه إلى خطورة

استخدام كلمة « لا » ، وما ينطوى عليه تكرارها من الاستخفاف بالسلطات ، وترويج الشائعات ، وإهانة موظف حكومى فى أثناء تأدية مهام وظيفته ، وما إلى ذلك من تهم تخضع لقانون العقوبات ، وصمم هو رغم كل التهديدات على استخدام كلمة « لا » متذكرًا حيرة إدارة السجن فى تصنيفه» [٢٥٤]

يقطع الحوار الطويل بين المحقق وعبد الله ، مونولوج يقيِّم فيه عبد الله الموقف ، ويدرس ردود أفعال المحقق لإجابته التى لا يحيد عنها « سبَّح الرجل الذى لا يعرف ما هى تهمته بحمد الله .. فهو لا يعارض اتفاقيات كامب ديفيد ، ولا معاهدة السلام ، ولا التطبيع ، ولا السياسة الخارجية ولا الداخلية ، ولا يعطل مسيرة السلام فى الشرق الأوسط بإهانة دولة صديقة » [٢٥٥] إن نبرة التحقيق الدائرة بين المحقق وعبد الله تتسم بالثبات والثقة من جانب عبد الله ، فى حين تخفت نبرة الحدة من جانب المحقق ، لتحل بدلاً منها نبرة مستسلمة ويائسة فى إثبات التهمة . .

الملاحظ أن غالبية أعمال لطيفة الزيات تحفل بالمونولوج ، حتى فى عملها المسرحى الوحيد «بيع وشراء» الذى يعتمد على الديالوج ؛ فقد كان للمونولوج دور فى تقديم الشخصية وتنامى الحدث ، الأمر الذى أدى إلى ارتفاع النغمة الشعرية فى المسرحية التى تمثل رؤية مضادة تطرحها المسرحية بجانب الرؤية السائدة . .

ويمثل المونولوج الداخلى فى صاحب البيت تجسيدًا لأزمة البطلة ، إلى جانب الحوارات الدائرة بينها وبين الزوج وصديقه رفيق وصاحب البيت ، فوجودهم يعبر عن جزء من الأزمة التى تمر بها البطلة ، ومن ثم تتعدد الرؤى وتتصارع ، حتى تتمكن سامية - فى النهاية - من الوصول إلى ذاتها الحقيقية ؛ فتحررها من قهر المجتمع الذى يرفض الاختلاف ، ويصر على تحويل البشر إلى قطيع .

الرواية قائمة على لحظات مونولوجية متقطعة ، يتخللها الحوار ليؤدى دورًا فى إذكاء روح الصراع الدائر بين الشخصيات من جهة ، وبين سامية ووعيها من جهة أخرى ، الأمر الذى يؤدى إلى تضاعف حدة القلق والتوتر ، وكشف مدى ما تتعرض له البطلة من ألوان القهر المحسوسة وغير المحسوسة ، وتعطى للبناء الدرامى داخل الرواية مدى أكبر ، وقدرًا من حرية الحركة بين الماضى والحاضر .

فهذه المونولوجية تتيح للماضى أن يحتل المشهد ليغدو أمامنا تاريخ شخصية سامية مجسدًا أمام القارئ ؛ شخصية ضعيفة متفانية فى الزوج ، وهذا التفانى لم يغيّر النظرة لها من قبل محمد وصديقه رفيق فى كونها كائنًا ضعيفًا لا مكان له بين الأقوياء .

وكان على الراوية - فى نهاية الأمر - قتل تلك المخلوقة الضعيفة ، والمترددة ؛ فالقتل يتحقق بصورة معنوية ، ويتجسد

ماديًّا فى محاولة سامية الفاشلة فى قتل صاحب البيت .

وفى تقديرى أن لطيفة الزيات كانت أكثر توفيقًا ، حينما أجرت على لسان شخصيتها - والنساءُ بخاصةٍ - مونولوجات هى بمثابة البوح ، وتقديم الشخصية بكل ما تحمله من مثالب ، وما يعتورها من نقص وضعف واصطدام تلك الشخصيات بغيرها من الشخصيات المخالفة لفكرها ، والمعرقلة لتحققها ؛ فالشخصيات دائمة التحاور والجدل ، مقدمة الحجج والبراهين على صحة وجهة نظرها التى تريد التعبير عنها .

* * *

بيع وشراء :

تعتمد لطيفة الزيات على أنساق جمالية ، من خلال اختيارها لوحدات المنظر المسرحى ، الأمر الذى يتيح للقارئ خاصة إنتاج تصور للمنظر المسرحى عند قراءة المسرحية . وظنى أن الكاتبة قد أصابت حينما اختارت المستشفى بوصفه مكانًا عامًّا تتحرك فيه شريحة من الطبقة الوسطى تعانى أمراضًا اجتماعية ونفسية . .

وتزاوج الكاتبة بين اتساع المكان واللقطة المقربة لتعطى إحساسًا بضآلة الإنسان أمام ما يلحق به المجتمع من تغيرات . وفى الفصل الثانى الذى يدور فى بيت نور « فالحجرة تحاول أن تعطى شعورًا بالاتساع والبهجة والراحة ، ولكن هذا الشعور

لا يتحقق ؛ إذ يطفح المكان بالكآبة ، فهناك الأعمدة السوداء ، وبيانو مغطى بغطاء أبيض مترب ، فنور تعيش فى مكان تتصور أنه مصدر سعادتها وحريتها ، إلا أن الشخصية تكتشف أنها مكبلة ، وأن مفردات المكان تشكل لها ضغطًا ، وتظهر تناقضات الشخصية مع الواقع ، واضطرابها . وتتبلور الدراما والصراع عبر قطعتين من الأثاث ؛ **الأولى** : التليفون ؛ آلة الاتصال ، ولكن لا يتم الاتصال بينها وبين حازم !

والقطعة الثانية هى: البيانو « فتحت الغطا اللى ما بينفتحش وقعدت أضرب ، أقول أنا نور اللى كانت مع النغمة تتحول لنغمة ، وتحول الناس لنغمة ، أنا وإنت اتربينا سوا ، والبيانو يصرخ فى وشى ما عرفتكيش . . إيديك نشفه » [٢٥٦] .

المنظر الرئيس ، ينفتح على الخارج ، فعبر نافذة زجاجية ضخمة ، تمتد من أول الحجرة إلى آخرها ، النافذة تكشف عن أشجار وارفة بأزهار حمراء ، ومع الشمس تعطى شعورًا بازدهار الحياة فى الخارج . وترتبط النافذة بشخصيتين هما : نور وصفاء ؛ صفاء تمثل همزة الوصل بين الداخل - حجرة الاستقبال وما يقع فيها - والخارج ، وبإطلالها من النافذة تكون أكثر الشخصيات حساسية ، وارتباطها بالخارج ؛ أى ما يقع خارج تلك الأسرة واهتماماتها ، إلى اهتمامات المجتمع .

وعبر النافذة تنتحر نور ؛ فهى تنسحب من مسرح الأحداث

« هنا » إلى هناك أرحب . ومن خلال النافذة ، تصل أصداء الخارج إلى هؤلاء الذين يقبعون فى الداخل . .

- يرى حازم شحاته أن الحوار عبارة عن : جمل حوارية متعددة الأغراض ، منها ما يأتى على هيئة أسئلة وأجوبة تتبادلها الشخصيات ، وهو ما يطلق عليه : التحقيق . ويأتى التحقيق على لسان الشخصيات ، فتطرح الاحتمالات التى يمكن أن تؤول إليها ثروة حازم بعد وفاته . وحتى يصل القارئ إلى ذلك ، يقوم الحوار بتقديم القصة من البداية ؛ أى بداية حازم وعلاقته بزبيدة ، والكيفية التى جمع بها حازم ثروته ، وزواجه من واحدة من أفراد أسرة ثرية يحرك قطار الحراك الاجتماعى السريع . .

فاطمة : عملتها المنيلة . . اتمسكنت لما اتمكنت . .

يسرى : حازم يسيب ثروته لنور ؟ لا يمكن أبدًا . .

ابتسام : لا يمكن أبدًا . . الضفر ما يطلعش من اللحم . .

فاطمة : ومن خيبتنا كنا فاكرين إن حازم بالع نور . .

سنية : ونور هى اللى بالعاه . . وطاوياه زى المنديل فى إيدها . .

يسرى : نور مجرد نزوة فى حياة حازم . نزوة وراحت . .

فاطمة : والنبى ، واللى نبّى النبى . . لو حلفتوا لى على مصحف إن الوصية لزبيدة ما أصدق . . لا هو حازم

نسى اللى داقه على إيدين زبيدة ؟ دى مسحت به
الأرض وبنا كلنا . .

سنية [لفاطمة] : لا هو انت كنت حطيت الحديد فى إيده ؟
والله لوما كانت زبيدة فى ضمير حازم ما كان سمع
كلامى . . أو وصل للى كان طول عمره عايزه . .

سنية : وهو وصل بعقل ؟! من ابن كمسارى لأكبر مهندس
فى البلد كلها . .

فاطمة [لسنية] : هو هنفتق والا حنفتق ؟ قال إيه من إمتى
طلعت القصر . . إمبارح العصر [٢٥٧] يحدد الحوار رؤية الشخصيات ، وعلاقتها بكل من : حازم ونور وزبيدة ؛ فيتعرف القارئ على المشكلة الرئيسة ، وهى : من الذى سيحصل على ثروة حازم بعد وفاته . ويكتشف القارئ أن أفراد الأسرة لا يرحبون باستيلاء الزوجتين على أموال حازم . ونلمح مدى كره إخوة حازم لزوجته زبيدة ، ومشاعرهم الحيادية تجاه الزوجة الثانية : نور . ويدل الحوار أيضًا على مكانة الشخصيات ، فزبيدة هى الشخصية الرئيسة فى المسرحية ، وهى المحرك للأحداث . فبعد انتحار نور وسقوطها من الشرفة ، تدير زبيدة الموقف لصالحها ، وتصير بذلك سيدة الموقف ؛ فتقوم بإسكات إخوة حازم ، وتحرق كل الأوراق التى أعدها حِازم لتتولى نور ثروته باعتبارها زوجةً له . .

زبيدة [فى برود تام] : انت بتخرف تقول إيه ؟ . . هى من اللى أخدت الورق معاها ؟!

حازم : ضرورى البوليس لقى الورق فى شنطتها [متهالكًا على وسادته] ضعت . . ضعت . . زبيدة [بشكل آمر ، فى هدوء كامل]: انت تتكتم خالص أحسن لك . . هلوسة مش عايزة . . قلت له ميت مرة ما فيش ورق ، وما نعرفهاش ، وانت كنت نايم ولا شفتش حاجة ، ولا تعرفش حاجة »[٢٥٨] ؛ فشخصية زبيدة تبدو هنا متسلطة ، وتمارس سلطتها وجبروتها على باقى الشخصيات ، ومنهم حازم الذى تبدى ضعفه الشديد بعد وفاة نور . .

وهناك تقارب بين شخصية كل من : فاطمة وسنية ؛ فهما أقرب إلى الانتهازية ، تبحثان عن مصالحهما دون مراعاة للآخرين ! فى حين أن حوار نور يؤكد على شخصيتها الهشة ، والرومانسية الحالمة بقيم تتعارض مع القيم التى يؤمن بها أفراد أسرة حازم ، ومنهم حازم نفسه ؛ فالحوار بينها وبين حازم يدور حول علاقتهما فقط ، فلا تهم نور مسألة الميراث ؛ لذا تنهار نور تمامًا عندما تعلم برغبة حازم فى اختفائها من حياته ، واستعداده لدفع ثمن هذه العلاقة !

سامى : الظروف أقوى منه ، وإن نفسه يشوفك . . ومش حا يقدر يشوفك . .

نور : مستحيل . مافيش النهاردة قوة فى الأرض تمنعنى

عنه ! حازم لا يمكن يقول كده . .حازم طول عمره خايف ، لكن قدام الموت حيخاف من إيه ؟ من مين ؟ قدام الموت مافيش إلا أنا وهو . . أنا الحقيقة فى حياة حازم . . إنت وأنا . . كان دايما يقول لى »[٢٥٩] .

الحوار هنا يقوم بدور اللقطة المقربة للشخصية . وهو لا يعرقل سريان السرد ، فيضم فعل الشخصية ورؤيتها للأحداث ، ورد فعلها تجاه موقف ترفضه ، ومن خلال المونولوج نسمع الصوت الداخلى للشخصية ، مفجرًا أزمتها ، وفى الغالب يكون مونولوجًا طويلاً ، يحمل فى داخله الفضفضة والبوح ، إذا قورن بالحوارات الموجودة فى المسرحية التى - غالبًا - ما تتسم بالقصر .

وتنتقل نور من بيتها إلى المستشفى ، حيث حجرة حازم ، وتطول حالة من المناجاة أكثر من ثلاث صفحات ، هى قمة معاناة الشخصية ، وترسم حدود أزمتها على المستويين : النفسى والوجودى ، لتتحول لحظة التواصل إلى مواجهة صريحة بين حازم ونور ، تنتهى بوفاة نور منتحرة ، بعد اعترافها أنها عاشت - طيلة هذه السنوات - مخدوعة . ثمة نص مرافق يحدد نغمة الصوت ، وطريقة الأداء والوقفات ، حتى لا يقع مونولوج الشخصية فى منطقة الرتابة والملل .

يعتمد الحوار - بصورة أساسية - على العامية ، فى حين

يأتى النص المصاحب باللغة العربية الفصحى ، ولكن اللغة العامية تبدو ذات مستويات متباينة ، فمثلاً سنية تستخدم العامية ممزوجة بكلمات ساخرة.

سنية : هو ضرورى يبيع لك ياسى يسرى ؟ انت مش شريك هتلهف المكتب من بعده » (٢٦٠) .

- هدى يا فاطمة . . دا حتى حازم ويسرى فوله وانقسمت نصفين » (٢٦١) .

- آدى ربك وآدى حكمته ، السلطان لأصحاب السلطان »(٢٦٢) .

- قول ميه ، وعلى رزم البنكنوت كل رزمة برزمتها ، وعلى الريكوردرات والخلاطات وطقوم السرفيس ، . . (٢٦٣)

مما سبق ، يتضح أن العامية تلازمت مع التجسيم ، وهى تتسق اتساقًا تامًا مع مبدأ الشفاهية ، فى حين ينحو الحوار على لسان نور نحو التجريد :

نور : اللى بيحب ما يعرفش المستحيل يا سامى . الماضى لا يمكن يموت . ضرورى فضلت . اللحظة دى لحظتى (٢٦٤)

لغة التجريد هنا تتلاءم مع شخصية نور المختلفة عن باقى الشخصيات ؛ حيث تنفصل عن الواقع الذى تتحرك عبره الشخصيات ، وتعبر عن مصالحها ورغباتها ؛ فهى تعانى

الاغتراب بما تمثله من قيم ومثل متعارضة كل التعارض مع ماتؤمن به باقى شخصيات أسرة المنواتى ؛ نور التى تؤثر العزلة ، مكتفية بعلاقة شبه سرية مع حازم المنواتى ، بل وغير معترف بها من باقى أفراد الأسرة ؛ لذا فهى شخصية غير قادرة على تبعات المواجهة ، وحين تواتيها فرصة المواجهة تؤثر الصمت النهائى ، تاركة الساحة لغيرها !

ودائمًا ما يتداخل الحلم بالكابوس ، ويمتزج الواقع بالماضى ، فلغة نور هى لغة خاصة بتلك الشخصية ، ومُتَّسقةً معها ، متأثرة بطبيعتها . .

نور [تحدث نفسها وكأنها إنسان آخر] : «فى إيه غلطت ؟ وإمتى ؟ يوم ما باعت الدنيا واشتريته ؟ يوم ما بقى هو قبلتها ودنيتها ؟ يوم ما قالت حاضر يا حبيبى زى ما انت عايز ، وماتت العيلة اللى بتعافر عشان تقف على رجليها » (٢٦٥)

* * *

اللغــة :

اللغةوظيفتها التواصل ؛ حيث تكون مهمة الكلمات أن تنهض – إلى حد كبير – بدور أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ خلال العالم القصصى . وإذا كانت مهمة اللغة فى الرواية توصيلية إلى حد بعيد ، فإننا لا نحتاج حينئذ إلى البحث عن الإيقاعات ، وأنماط الكلمات وتفاعلاتها ، وطرائق التعبير التى تتبدى من خلالها . إننا نتعامل مع الكلمات والعبارات من منظور الدور أو الوظيفة التى تؤديها . إنها تكشف عما فى ذهن الشخصية من أقوال أو معلومات تتعلق بما يجرى بالفعل فى عالم الرواية ، بل تنقل الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذى توجد عليه هذه الأشياء فى الرواية » [٢٦٦] .

ولا يمكننا أن نغفل علاقة اللغة بالكتابة ، فهل يوجد شيء خارج هذه اللغة ؟ وقد تكون اللغة فى الرواية هى أهم ما ينهض عليه بناؤها الفنى ؛ فالشخصية تستعمل اللغة ، أو توصف بها أو تصف هى بها ، مثلها مثل المكان ، أو الزمان ، أو الحدث . هل يمكن تصور وجود لهذه العناصر دون اللغة ؟

سيزا قاسم تؤكد على هذه المقولة حينما ترى أن النص الأدبى ما هو إلا تشكيل لغوى ، ولكن تبقى اللغة وحدها قاصرة عن الإحاطة بكل الخبرات الإنسانية ، الأمر الذى يجعل النص يطرح أنظمته الإشارية ، فتراها مختلفة عن اللغة الطبيعية»[٢٦٧] .

فاللغة التى أبدعها الإنسان بهدف الاتصال والتواصل الجماعى ليست قناة الاتصال الوحيدة ؛ فهناك أبعاد أخرى للتواصل . وتؤكد سيزا قاسم أن هناك نظمًا سيميوطيقية متعددة ، يستعين بها الإنسان فى حياته لتوصيل خبراته . .

اللغة هى نظام من الرموز التى يستدعيها حدوث الكلام الفعلى ، ويشترك فى هذه العملية كل من : المتكلم والسامع ، **الأول** : بطريق إيجابى بوصفه بادئًا . **والثانى** : بطريق سلبى بوصفه مستقبلاً[٢٦٨] .

لا يمكننا تصور أن الكلمة تعيش بمعزل عن غيرها ، بل لابد من رابط يربط بينها وبين الكلمات الأخرى « فى شكل علاقات بين الألفاظ ، وعلاقات بين المدلولات ، علاقات أساسها التشابه أو بعض الصلات الأخرى »[٢٦٩] .

الملاحظ أن لغة لطيفة الزيات تتفجر بطاقة شعرية ، يتجلى ذلك فى مفرداتها المرنة ، والمغموسة فى ما هو يومى معاش ، يمنحها الطزاجة ، ويؤدى إلى تعميق الدلالة بين الشخصية والحدث ، وقدرتها الفائقة على تصوير خصوصية كل شخصية على حدة . ويرى بعض النقاد أن إبداع لطيفة الزيات يقع تحت مظلة النص الواحد . نراه عبر قراءة متكاملة ، وليست مجزأة ، تقوم أساسًا على تتبع النظام الاستبدالى أو الرأسى ، أو النظام التوليدى »[٢٧٠] .

فى قصة «لم يمت» لم تتخلص كتابة لطيفة الزيات من

الأساليب البلاغية السائدة آنذاك فى الكتابة الأدبية ؛ فالكتابة تعتمد على الأساليب البلاغية كالجناس والسجع : « وكل الذى يعرفهم ويعرفونه ، يحبهم ويحبونه »[٢٧١] . وحين انتهت المعركة ، تركت أكوامًا من الأشلاء مخضبة بالدماء »[٢٧٢] «فتحصد مرة أخرى كسنابل القمح أكوامًا فوق أكوام »[٢٧٣] . ونلاحظ تأثر لطيفة الزيات بالآية القرآنية فى قوله تعالى: ﴿ يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنتَصِرَانِ ﴾[٢٧٤] «والقروح والتسلخات التى اشتعلت فى ظهره شواظًا من نار »[٢٧٥] .

لا يمكن إغفال استهلال القصة بمقطع أحد قادة الحملة الفرنسية ، إضافة إلى تغير شكل الكتابة ؛ حيث جاءت جملة المقطع بالبنط الأسود . وهذه التقنية استخدمتها لطيفة الزيات فى غالبية إبداعاتها التالية . ويمثل المقطع السابق مقدمة لا غنى عنها داخل البناء السردى . .

وفى قصة «بدايات» يكون حافز الكتابة هو الشعور بالشيخوخة ، وهو حافز يجمع لحظات شعورية منتقاة من أزمنة غير متتالية ، وتغيب فى القصة الحبكة التقليدية ، ليحل محلها مجموعة من الثيمات التى نلحظ وجودها فى غالبية قصص المجموعة ، وتعتمد القصة على كتابة اليوميات والمذكرات ، دلالة على التشبث بالحياة ، واستعادة الزمن . فهناك لحظات ثبتتها اليوميات ، مثل اللقاء الأول لسامى.

تتسم اللغة فى قصتى «بدايات والشيخوخة» بالتنوع ، فهناك عدة مستويات ، كذلك يلعب الصوت دورًا كبيرًا ، فهناك الموسيقى الكلاسيكية، والضحك، والصمت، وصوت الاحتكاكات، وفرملة عجلات السيارات .

ترصد اللغة مشاهد منفصلة ، تتناغم فيها الحركة والسكون ، وتتسق مع ما تشعر به الشخصيات ، ونلمس الحركة فى الانتقال السريع فى الزمن من الحاضر إلى الماضى القريب ، ثم الارتداد إلى الماضى البعيد الذى غالبًا ما يكون مرحلة الطفولة . ويتم انتقال سريع فى المكان : البيت ، العمل ، الجامعة ، الشارع ، المكتبة . الكازينو .. إلخ ، لا تكتفى اللغة برصد الحركة الخارجية ؛ زمنية كانت أم مكانية ، بل تتخطى كل ذلك لتكشف عن لا وعى الشخصية ، وإدراكها ما تمر به من مآزق ، غالبًا ما نسمع صوت الشخصية معلقًا على الأحداث ، ومحللاً لها ، وخاصة مع بنية الحلم ذات الطبيعة اللغوية الخاصة الكثيفة بالرموز . يشترك القارئ مع الكاتبة فى تحديد تلك البنية ودلالتها ، وربطها ببقية الأحداث . ويعقب هذا الحلم تعذّر اللقاء بين الراوية وحبيبها « وجدت نفسها فجأة تترك سامى خلفها بلا كلمة . وكما أن اللقاء لا يتم ، فالكلمات لا تتشكل . ومن هنا ، فالمعرفة ستظل ناقصة » وعيون تنظر ولا ترى . إذن كل شىء يفقد جوهره فى غياب التعرف

والمعرفة ، الحقيقة ترتبط بالمرأة ، ولكن كيف تعرف الحقيقة وقد وصل العطب لكل الحواس ؟ كيف يصل المرء إلى المعرفة وهو يغيب جزءًا من حياتى ؟ « وتأتى على أن أطلق سراح الصبية لأفلت بحياتى من بين ضلفتى باب مغلق »[٢٧٦] .

يتم تلخيص دلالة الحدث كله فى تلك العربة الواقفة وسط الزحام « وقبل أن أتنفس ارتياحًا ؛ لأن الأمر قد تم ، انحدرت العربة من المرتفع الذى كانت تقف فيه إلى الخلف » [٢٧٧] . . هذا الموقف التمثيلى يحمل سمات المفارقة ، حيث تتأتى من تلك المسافة التى تتخلق بين رؤية العالم ورؤية الذات ؛ فالسخرية هنا حالة ترى من خلال إطار السخرية ، وهى سخرية من الموقف الذى تجد الذات فيه [٢٧٨] .

يتكرر المشهد فى أكثر من عمل . . الانحدار . . حينما تظن الشخصية أنها وصلت للمكان الصحيح ! إنها دلالة على وجود عيب لم تلتفت إليه فى حينه « حاولت أن أرتقى المرتفع المرة بعد المرة وفشلت . عطلت العربة ، وتساءلت فى ضيق : ما العمل الآن ؟ وكيف أعود إلى بيتى ؟ أية بداية سيئة هذه البداية ؟ . . واكتشفت فجأة أن قدمى كانت طوال المحاولة على » « الفرامل والدبرياج »؟[٢٧٩] تكمن المفارقة فى أن الذات / الشخصية نفسها هى التى عطلت الحركة ، وراحت تفتش عن سبب العطل ؟ وأدركت أنها هى الفاعلة ، وقد قامت بفرملة مسيرة حياتها وعرقلتها

لعدة سنوات ، فـ« الكائن النقدى بداخلى عطّلنى ، وجعلنى صارمة جدًّا مع نفسى ، وعند الكتابة والنشر »[٢٨٠] .

مع الباب المفتوح – أول أعمال لطيفة الزيات – نلمح ولع الكاتبة باستخدام تعدد المستوى اللغوى ؛ ليتلاءم مع الشخصيات ، فاللهجة المصرية العامية ، لغة رجل الشارع ، حينما يعلق على حدوث مظاهرة يقول : « فوتك انت . احنا برضة بلد الجدعنة ، العربية دهست الواد من هنا ، والتلاميذ رفعوا قميصه بالدم[٢٨١] ، والخلق تقولش اتجننت . هجمت على عربيات الإنجليز تقولش مدافع حلاوة . يعقب ذلك صوت أحد المثقفين يتحدث باللهجة العامية ، ولكن فى مستوى آخر ، فيقول : أنا شخصيًا أعتقد إن المظاهرة دى كانت مرحلة من مراحل كفاحنا الوطنى ، أول حاجة : اصطدام مباشر مع الإنجليز ، ثانى حاجة : الجيش امتنع عن تفريق المظاهرة ، ومش بس كده . . عربيات الجيش كانت ماشية فى البلد وعليها شعارات وطنية » . يتخلل هذه العبارة بعض المفردات العامية ، مثل : تانى ، مش ، بس . . لكننا نلمح مستوى لغويًا أعلى ، نتج عن الوعى بالموقف وتحليله ، وليس تعليقًا حماسيًا انفعاليًا تصدر عن شخصية لديها المقدرة على تقييم الصراع بين الشعب المصرى والمستعمر الإنجليزى ، وترصد تحولات هذا الصراع بنهاية الاحتلال .

الأمثــولة :

تشير فريال غزول إلى أهمية الأمثولة التى رواها الساعى العجوز لعبد الله بطل قصة «الرجل الذى عرف تهمته» . الغرض من هذه القصة : تعليمى ؛ حيث استخلاص الحكمة عبر المشابهة بين الأمثولة ، وما يتولد عنها داخل النصوص . الأمر نفسه بالنسبة لقصة الدكتور رمزى مع جارته ؛ فهى تحمل طابع الأمثولة والهدف منها السخرية من قيمة الحب ، حيث تحمل القصة فى طياتها نقيض ما يعد طغيانًا للنزوات الجسدية لا الحب ، ثم يبدو الأمر بين محمود وسناء لونًا من ألوان الفوران العاطفى ، ما يلبث أن يخبو ويذوى مع الأيام .

وقصة انتحار ابنة دولت هانم نوع من القصة الأمثولة ، تضمنها السرد لتحمل دلالة مصير كل من يحاول الخروج عن التقاليد والأصول ؛ فهى تمثل الجزاء الرادع لكل من تسول له نفسه أن يخترق حصار الجماعة بوصفه إطارًا مرجعيًا .

وفى « حملة تفتيش - أوراق شخصية» تحكى الأم قصة ريا وسكينة وكانت الأم تتمثل فى حكيها طقوس القتل بالتفصيل : اختيار الضحية ، واصطحابها إلى البيت ، وخنقها ، تمزيق جثتها إلى أجزاء ، حرق الأجزاء فى الفرن » [٢٨٢] ؛ فالقصة تتحول إلى رمز أسطورى للشر يوقظ وعى الطفلة بوجود قوى للشر إلى جانب قوى الخير ؛ أى أن المطلق نسبى . ومع إدراك

الشر تعبر الطفلة طفولتها ، وتتفتح عيناها على ما فى الحياة من شرور وآثام ، وتتحول الحكاية الواقعية فى مخيلة الطفلة إلى أسطورة «استقرت كل من ريا وسكينة فى كيانى حيتين ، تمليان وجودهما علىّ كما الوجود الذى لا وجود عداه ولا إفلات منه»[٢٨٣] يبرز الهدف التعليمى فى نهاية الحكاية ؛ فالجريمة لا تفيد ، وقد انتهى بإعدام ريا وسكينة»[٢٨٤] .

* * *

الخصائص اللغوية :

يعد التكرار من الخصائص اللغوية المميزة فى إبداع لطيفة الزيات ، ممثلاً فى تكرار الكلمة وتوظيفها داخل الكتابة ، وقدرتها على إعطاء ذلالات متعددة ؛ فقد لحظنا تكرار كلمات مرتبطة بالمفاهيم ، مثل: المقاومة ، والقهر ، والموت ، والسلطة ، والخوف .. حيث تكررت هذه الحقول الدلالية ، وفرضت نفسها ، كما لحظنا استخدام لطيفة الزيات كلمات ، أسندت لإحدى أدوات النفى أو النهى ، ومن ثم فقد استبعدنا هذه الكلمات من الرصد المرفق بهذا البحث ..

أولاً : حقل المقاومة :

أثبت الاستقراء عدة كلمات ، تنتمى إلى حقل المقاومة ، ومنها : مظاهرة ، مضربة ، هجوم ، اصطدام ، معركة، انطلاق، اندفاع ، تهديد ، تحطيم ، كفاح ، تأجج ، مقاومة ، انفجار، ثورة ، احتجاج ، مواجهة ، استنكار ، اقتحام ، رفض ، غضب ، إرادة ، عارمة ، تحدى ، تشن ، صدام ، يقتلع ، ينتصر ، تصعد ، بطولة ، إصرار ..

أولاً : نلحظ من الاستقراء أن توظيف مفردات هذا الحقل بلغ تنوعًا كبيرًا ؛ فقد أضافت كل مفردة من مفردات المقاومة صورة من صورها عند لطيفة الزيات ، ارتبطت ارتباطًا وثيقًا

بأحلام شخصياتها وآمالها ، وتعددت بعض المفردات لتكون رمزًا دالاً فى ذاتها ، بعيدًا عن فعل الشخصية كما هى الحال بالنسبة لمفردة المعركة ؛ حيث ارتبطت بكفاح الشخصية / ليلى ، وتحررها من القيود « والشعب والوطن » وتحرره من الاستعمار .

ولعبت مفرداتها : انفجار ، احتجاج ، مواجهة ، اندفاع ، تصارع ، إرادة ، دورًا فى تكوين البناء النفسى للشخصيات ، خاصة مع شخصيات مثل : ليلى ، محمود ، سامية فى حملة تفتيش ، فى حين ارتبطت كلمات من قبيل : الكفاح المسلح ، مظاهرات ، حركة المقاومة ، الفدائيون ، المتظاهرون ، بحركة الشعب فى شوارع القاهرة وبور سعيد ومدن القناة ؛ فالمقاومة هنا ارتبطت بمقاومة واقع مادى ملموس ، ممثلاً فى الاستعمار الإنجليزى ، فى حين أن الشخصيات فى الرواية كانت تصارع الأصول البالية التى اعتنقتها الطبقة الوسطى . وهى رد فعل لموقف رافض تعلنه ليلى عطّل وعيها لسنوات ، ومثّل عقبة كئودًا فى سبيل تحقيق الذات ، فى حين تعبر مفردات المقاومة فى الرجل الذى عرف تهمته عن موقف الشخصيات التى تتعرض لوسائل عديدة من القهر والاستلاب ، كما هى الحال بالنسبة لأبطال قصتى «الهشيم وكلمة السر» ، فكلمات المقاومة هنا تختلف فى دلالاتها ؛ حيث تتخذ من فعل الكتابة والبوح للآخر

والصراخ فعلاً رافضًا للقهر والاستلاب والتّسلط الذى تفرضه سلطة السجن « ها أنا ألف وأدور قبل أن أحكى لك من البداية إلى النهاية دون لف أو دوران ؛ لأتخلص من ذلك الرعب القاتل الذى يتملكنى » [٢٨٥] . « أنا لا أطالبك بما لا تستطيع ، أن تصرخ ! وأتفرج أنا عليك وأنت تساق إلى جوف الأرض»[٢٨٦] .

وتعبّر الشخصية عن المقاومة والرفض فى فعل الانفعال الذى حرمت منه طويلاً وهو أقسى ما تتمناه الشخصية للتعبير عن الرفض « ها أنا أنفعل ، وكأن الانفعال هنا من المسموحات»[٢٨٧]

يؤدى فعل المقاومة فى كتابات لطيفة الزيات الإبداعية إلى الحرية وامتلاك الوعى والذات « أليست الحرية بمعناها العميق الأنطولوچى هى ؛ إبداع الإنسان لنفسه ، وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل » [٢٨٨] ، ومن ثمَّ يرى رمضان بسطاويسى أن هناك إحالة متبادلة بين الإبداع والحرية ، فلا حرية إلا من خلال الوعى . الحرية تقوم أساسًا على المعرفة ، فمن يمتلك تلك المعرفة يمتلك الحرية . فالراوية فى حملة تفتيش تسعى جاهدة لمعرفة مغزى رحلة العمر ، وحين تصل إلى المعرفة الحقة تتصالح مع ذاتها ، وتتنسَّم حريتها .

مما سبق ، يتضح أن الحقل الدلالى للمقاومة يتميز بالثراء ؛ فعلى مستوى الحبكة ، فإن الصراع الدائر بين ليلى وأفراد أسرتها

تحديدًا ، يستمد جذوره من قيم وعادات الطبقة الوسطى ذاتها . . « كان نور الفجر يمزق ما تبقى من وحشة الليل ، وحشة الظلام . وقفت ليلى ، وأدركت فجأة وهى واقفة فى النافذة أن مرحلة جديدة من مراحل حياتها قد بدأت . لقد انتهت دنيا أحلامها ، تفتحت أمامها دنيا الحقيقة لا دنياهم الكئيبة المقيدة ، بل دنيا حرة »[٢٨٩] . إن تحرر ليلى من القيود يواكب تحرر الوطن من الاستعمار . . « ونار كالنور تتأجج ، تحول بين الظلمة وبين الاستقرار ، وتكشف من بعيد عن العدو وهو يتقهقر »[٢٩٠] . « بدأت حركة المقاومة مع بدء احتلال القوات الإنجليزية والفرنسية لبور سعيد ، وفى كل يوم كانت حركة المقاومة تتضخم ، وهى تضم إليها مزيدًا من الرجال والنساء »[٢٩١] .

تمثل المظاهرة مرحلة تاريخية مهمة فى تاريخ الشعب المصرى « أعتقد أن المظاهرة دى كانت مرحلة جديدة من مراحل كفاحنا الوطنى . أول حاجة ، اصطدام مباشر مع الإنجليز »[٢٩٢] ، فقد بدأت المقاومة شرسة وعنيفة ؛ التحم فيها الجيش مع الشعب لأول مرة ، هجمت على عربيات الإنجليز فرتكتها » .

ثمة العديد من الصور الاستعارية التى استوعبها الحقل الدلالى لمفردات المقاومة ، تصف الشخصيات مثل : « كان

مجرد تذكر اسم عصام يجعلها تغلى بالكراهية ، وتود لو استطاعت أن تحطم شيئًا » .

لم تكن المواجهة مع الآخر فقط ، بل هناك مواجهة للذات ، ولضعفها واستكانتها ؛ « واجهت صعوبة جديدة ، قال الشاويش : إنها تمسك بالبندقية كما لو كانت تمسك بالمقشة . وأثار هذا التعليق سيلاً من السخرية ، ولكن ليلى أوقفت السخرية حين بدأت التصويب وأثارت دهشة الجميع بما فيهم الشاويش » . وقد رصدت لطيفة الزيات المقاومة المضادة ، ممثلة فى مقاومة القوات الإنجليزية للانتفاضة الشعبية « فى محاولة منها للإفلات من الحصار ، والعودة إلى مخبئها خلف سور المطار ، والقوات المصرية تواصل الضغط وتحول بينها وبين الإفلات ، والأرض تنفجر ، وعواصف من رمال ، ونار تتأجج من المدافع ، وطلقات كالسيل تترك دوائر واسعة فى الرمال » [٢٩٣] .

ثانيًا : يتكون هذا الحقل الدلالى من مفردات كثيرة تكرر ظهورها داخل النصوص ، وهى كالتالى : سجن ، حزب ، زنزانة ، سجن انفرادى ، تهديد ، اضطهاد ، قهر ، قبض ، تحقيق ، عقوبة إعدام ، نوبات حراسة ، وحشية ، تعذيب ، قاهر ، مدمّر ، حملة تفتيش ، تشرد ، صفعة ، لوم ، ويل ، ظلم ، وطأة ، مظلوم .

* * *

ثانيًا القهر :

ارتبط القهر – عادة – بالسلطة التى تتمثل فى أغلب الأحيان فى مؤسسات الدولة التى تظهر فى ثوب المعبر عن مصالح الشعب، أو المجتمع ، فيبدو فى الظاهر أنها تقوم بوظيفة حيادية إزاء كافة التناقضات والصراعات الاجتماعية والسياسية ، لكنها – فى الجوهر – تعبر عن مصالح وثقافة الطبقة المستقرة اقتصاديًا ، والمعبرة فكريًا عن مصالحها « وهى تستخدم جهاز القمع العسكرى لتجميد حركة الجماهير الثورية فى سبيل الحفاظ على نظامها السياسى » ، والسلطة تعتمد على الثقافة والأفكار السائدة ، والدولة تعيد إنتاج الثقافة بما يتلاءم مع أيديولوچيتها ، ويعبر عن مصالحها . ولا تكتفى بذلك؛ فهى تعيد إنتاج الظروف ، وتدعم القوى المعرقلة لمسيرة القوى الثورية ، وهى – عادة – ما تكون رافضة لتلك السلطة ، ووسيلة السلطة فى تحقيق أهدافها هما : الأيديولوچيا المضادة للأيديولوچيا الثورية والقمع . يتم ذلك عبر العديد من الوسائط الثقافية المتغلغلة فى نسيج المجتمع ، مثل : التعليم، والقضاء، وأجهزة الإعلام والثقافة ، هادفة إلى إعادة تشكيل وعى أفراد المجتمع ، على أساس من الطاعة والولاء لنظامها السياسى الاجتماعى الاقتصادى القائم(٢٩٤)؛ أى احترام علاقات الإنتاج الاستغلالية وملكية الأغنياء ، والاستسلام لقدر الفقر

والمرض، وحياة البؤس والتخلف ، باعتباره أنه من عند الله الذى يرزق من يشاء من عباده »[٢٩٥] .

تتحكم السلطة فى الإنسان إذن ، فردًا كان أم جماعة ، فى تحديد مصيره ، وتتدخل فى تشكيل أدق تفاصيل حياته . ولطيفة الزيات الإنسانة والمناضلة والكاتبة عانت كثيرًا من السلطة وعنتِها ؛ حيث قامت السلطة بتشتيت حياتها الزوجية ، فزوجها الأول تعرض للمطاردة ، وقبض عليه ، وحكم عليه بالسجن لعدة سنوات ، وحكم عليها بالحبس هى أيضا لمدة ستة أشهر . وقد تلطّمت طويلاً فى أقسام البوليس وفى السجن «فقد توهمت المرأة التى فى السادسة والعشرين ، وهى تدخل سجن الحضرة ، أنها مستعدة»[٢٩٦] . «وبعدما عركتها السنون تعترف لطيفة الزيات وهى تهم بدخول سجن القناطر أنه ما من أحد بمستعد ؛ إن على الإنسان أن يستعد ويعاود الاستعداد »[٢٩٧] .

والكاتب بوصفه إنسانًا مبدعًا ومفكرًا - وهما صفتان تتمتع بهما لطيفة الزيات - يرفض القيود مادام أنها ليست أصيلة فى بنية فكره ، أو بنية فنه » ، ودائمًا ما يعانى الكاتب صراعًا مع ذاته ، ولا يمكن للفنان الأصيل أن يتفادى ذلك الصدام مع السلطة ، مادام أنه يمتلك القدرة على رفض القيود . وينبّه القارئ إلى خطورة أساليب قمع السلطة فى حجب نسائم الحرية .وقد

شعرت لطيفة الزيات وهى فى طريقها إلى السجن بلحظات من السعادة والحرية .

للسلطة هدف رئيس ، أشارت إليه لطيفة الزيات ، يتلخص فى سلب الإنسان آدميته وشل تفكيره [٢٩٨] .

يستنكر بطل قصة «الهشيم» مصيره باعتباره سجينًا يحاول أن يقاوم أساليب السلطة : « هل كتب علينا أن نردم تحت الأسنة دون ومضة معرفة ؟ لقد تحول السجناء إلى آليات ، فنفقد وعينا وإرادتنا يومًا بعد يوم ، فى محاولة لمجاراة التجويد والتجديد ، يأتى هذا الصوت الجهورى المحايد من الكوة أعلى البرج بتوجيهاته ؛ فيقلب كل شىء رأسًا على عقب ، لا نعود نعرف أين نقف؟ ولا أين الخطأ والصواب ؟ ولم نعاقب ؟ ولم نجازى؟ وما كان خطأ الأمس يصبح صواب اليوم ، ويستحيل إلى خطأ اليوم التالى » . [٢٩٦] وتتبع لطيفة الزيات آليات القهر ، حيث تتنوع هذه الآليات تنوعًا كبيرًا ، يتغلغل داخل النسيج الاجتماعى ، ويفرض صور القهر المختلفة على أبطال روايتها وقصصها . ومن أهم هذه الآليات : الشرطة ، السجن ، البوليس ، الحاكم الأوحد ، مخبر الشرطة ، جنود الأمن المركزى ، سجن النساء ، المحكمة ، الكراكون ، ضابط المباحث ، المحقق ، قائد الحملة ، إذن النيابة ، نظام الحكم ، الحراس ، غرفة العمليات ، السياط ، التأديب ، الرصاص ،

البنادق . ويهدف تكرار تلك الآليات إلى إبراز مدى معاناة الإنسان المقهور الذى صار محاصرًا فى حياته اليومية العادية البسيطة من الآليات التى تظل فارضة نفسها على فكره ووجدانه ، وتؤرقه صباح مساء . وكما نلحظ فإن آليات القهر تنقسم إلى ماهو بشرى ؛ مثل: الضابط ، العسكرى ، مأمور السجن ، الجنود ، المسئول الأوحد ، الحاكم الأوحد ، رجال المباحث ، رجال الشرطة ، نظام الحكم . وما يُطلق عليه بـ: آليات القمع المختلفة مثل : قرار جمهورى ، نظل الحكم وإلقاء القبض ، التحقيق ، محضر ، حملات تفتيش .

أما النوع الثالث فهو: مكان ارتبط ارتباطًا مباشرًا بالقهر (*) ، وذلك مثل : العنبر ، الزنزانة ، السجن ، الباب الحديدى ، السجن الانفرادى ، أقسام الشرطة ، مديرية الأمن ، غرفة العمليات . **أمّا النوع الرابع** : فيتمثل فى **أداة** من أدوات القمع والقهر ، ومنها : المدفع ، الرشاش ، البندقية ، الهراوة . .

إن هذا التقسيم يوضح - بجلاء - مدى العلاقة بين القاهر والمقهور ، وآليات القهر ووسائله المختلفة التى تتفنن السلطة فى استحداثها وممارستها وحرصها على استجلاب أدوات جديدة ، تكون أكثر دقة فى إلصاق التهم . ومن ذلك - مثلاً - استخدام

(*) النوعان الأوّلان : حقل المقاومة وحقل القهر .

فن المونتاچ ؛ لإنتاج أشرطة صوتية تكون دليل إثبات على تهم لم ترتكب ، فقد حولت السلطة إحدى التقنيات الحديثة إلى آلية للقهر وإحكام السيطرة ، وإشاعة روح الخوف والقهر بين هؤلاء الرافضين لأساليب القهر التى تمارسها السلطة ضدهم . ومع ذلك يتحول السجن إلى مكان يصقل النفس ! وفيه تتفتح روح الإنسان / السجين ؛ لتلتحم بالآخرين ، ويثمر الرعب الذى يبثه رجال المباحث فى نفوس السجينات صداقات حميمة ، تعلن بجلاء عن تضامنهن وتعاونهن رغم اختلاف انتماءاتهن الأيديولوچية . .

« وخُيل إلىّ أن الجدران ذاتها تهيب بى أن أستقيم ، واستقمت ، وفوق كل الأصوات ارتفع صوتك يا صديقتى . . تشجعى يا زميلة » (٣٠٠) . وفى المحكمة ، وبعد سماع الحكم على زوج الراوية ، غنيت ، أغنيتها :

فى يوم من أيام الحياة

يزدهر الربيع من جديد

فى أرض حرة حرة

فيها نحيا من جديد

فيها نحب ونحب من جديد » (٣٠١)

إن العلاقة بين القاهر والمقهور تتسم بالمراوغة ، وإعمال كل الحيل للإيقاع بهؤلاءالمعارضين ، أو الناشطين سياسيًا . فإذا

استخدم القاهر حيلاً للإيقاع بالمقهور ، فإن المقهور يملك بدوره حيلاً مضادة أخرى قادرة على إبطال أساليب القهر ، أو تخفيف حدتها على النفس ، ومنها ما جاء فى قصة «الرجل الذى عرف تهمته» ؛ جاءت الرسالة مهربّة من عنبر من عنابر السجن على ظهر ورقة للف السجائر ، واكتشف أوائل من خرجوا للتحقيق أن المخابرات والمباحث العامة دست ، ومن زمن طويل ، أجهزة الاستماع ، وأحيانًا أجهزة التصوير فى البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة .

* * *

الموت :

يرى يونيسكو أن الموت يدرك الأصحاء والمرضى ، « بل نحن نسعى حثيثًا إلى الموت ، ذلك المجهول » [٣٠٢] . ويذهب البعض إلى أبعد من ذلك ؛ فهو النهاية الأشد هولاً من كل ما يعانيه المرء فى حياته . ويصور باسكال هذا الهول بقوله : « إن هذا الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى . لم يكن الموت أبدًا هو العدم ، لكنه فى نظر الفلاسفة مانح الحياة معناها ، بمعنى أنه لو لم يكن هناك موت لبقيت الحياة منذ مئات الملايين من السنين راكدة آسنة كأنما هى بركة عفنة» . . « الموت والحياة ما هما إلا صورتان تؤدى كل منهما إلى الأخرى ، هما كالذرة والطاقة ، والجسم الحى جمع منها

الحسنيين ، وعندما يموت تروح الطاقة ، وتبقى المادة ؛ تبقى الذرة ، ولكى تكون هناك حياة ، لابد من أن يكون هناك موت، ولكى تظهر أنت على هذا الكوكب ، كان لابد من أن يذهب غيرك ، وسنروح نحن لنفسح الطريق لغيرنا ، ويجىء غيرنا ، وهكذا تسير الأمور ». (٣٠٣) الموت هو النهاية الطبيعية والحتمية لكل كائن حى ، لكنه - بالطبع - ليس نهاية عبثية المعنى ، بل هو لتأكيد معنى الحياة وسموها واستمرارها « كان تولستوى يبحث عن الحياة فى خوفه من الموت العدم ؛ فقد وجه لذاته عدة أسئلة : لماذا أعيش ؟ ما سبب وجودى ؟ ما الموت ؟ كيف يمكننى أن أصل إلى النجاة ؟ (٣٠٤) ، والموت عند لطيفة الزيات هو أحد المحفزات للكتابة ، وفى إطاره تحيا شخصيات إبداعها، كما هى الحال بالنسبة لحملة تفتيش - أوراق شخصية، تستخدم لطيفة الزيات المفردات التالية فى الحقل الدلالى للموت: الموت ، العدم ، القتل ، جثث ، غيبوبة الموت ، الجبّانة ، موات ، انتحرت ، أشلاء ، أكفان ، مدفون . .

فالموت الفيزيقى يثقل كاهل لطيفة الزيات ، ونلمحه بكثافة فى حملة تفتيش . تبدأ الرواية بمشهد احتضار أخيها عبد الفتاح فى أحد مستشفيات لندن . وهناك موت الأب ، وإحدى العمات ، ووفاة الجد ، وسقوط بعض المتظاهرين فى مدينة المنصورة قتلى نتيجة إطلاق البوليس للرصاص ، وموت

المتظاهرين من الطلبة عندما فُتِحَ كوبرى عباس ، وموت جمال عبد الناصر ، ووفاة طه حسين ، كان الموت ملازمًا لها فى كل مرحلة من مراحل عمرها ، لم تتخلص من أسره إلا مع نشوب حرب أكتوبر ١٩٧٣ . « كما شعرت بالرغبة فى كتابة هذه المذكرات ، أو برغبة فى أى شىء كان » [٣٠٥] .

الموت عند لطيفة الزيات ارتبط بقيمة التضحية والنضال فى سبيل قيمة الحرية ، سواء على المستوى الفردى أم الجماعى . وتستخدم لطيفة الزيات كلمة القتل دلالة على الموت الذى لا يحمل معنى من معانى التضحية فى سبيل قيمة الحرية ، وأبطال الزيات لا يرهبون الموت ؛ فهو حتم ، ومن ثم فهو ليس عدوًّا للشخصيات « لم يكن الموت هو الذى يخيفها ، لم يعد الموت يخيفها . . لم يعد الموت يخيفها . . من هى ؟ قطرة فى بحر ، والبحر أمواج بها ، أو من غيرها ، وإن ماتت فهى واحدة من الآلاف الذين ماتوا ، وإن عاشت فهى واحدة من الملايين الذين اغتصبوا حقهم فى الحياة » [٣٠٦] . ويمثل موت الطفلة ابنة السيدة الريفية معادلاً لموت المرأة الخائفة ، التى كانت سامية سابقًا « تمتمت سامية قائلة : رايحة تدفنها ، وباق من الزمن عشر دقائق . . ماذا أنا فاعلة ، والقرار قرار موت أو حياة » [٣٠٧] ؛ فالموت هنا موت معنوى ، يتم داخل الشخصية التى تتعرض لضغوط خارجية ، منذ كانت طفلة ، لكن جاءت لحظة

الخلاص من تلك الشخصية ، والتخلص من القهر والخوف الداخلى الذى كان باعثه فى الخارج ، المدرس أو الأب فى البيت القديم . وقد يكون الموت المادى هو الحل الوحيد لدى الشخصية الهشة التى ترى فيه مخرجًا لكل أزماتها ، فنور تسقط من النافذة وتموت ، دليل إدانة للمجتمع الذى يأكل فيه القوى الضعيف .

موت نور يعنى موت كل قيم البراءة والتضحية بالنفس والتفانى فى الآخر ؛ وهى قيم لا تعترف بها أغلب أفراد أسرة المنواتى التى تنتمى لشريحة من طبقة ظهرت مع تحول المجتمع المصرى إلى ما يسمى بنظام « الانفتاح ، فكانت أسرة المنواتى مثالاً صارخًا لما يعانيه المجتمع من إعلاء لقيمة الثراء السريع ، وعدم مراعاة مصالح الطبقات الأخرى .

وفى قصة «الشيخوخة» تسجل الراوية ملحوظاتها عن الموت الذى اقترن لديها بالمطلق « فى أعماق كل منا ترقد رغبة كامنة فى الموت ، فى الانزلاق إلى حالة اللاشىء ، والتخفف من عبء الوجود الإنسانى ، والمسئولية الإنسانية تجاه الذات والآخرين ، فى ما يلغى الزمان والمكان وإلغاء المكان والزمان لا يتحقق إلا فى حالة الموت » [(٣٠٨)] . يتفق هذا الرأى مع ما آمنت به لطيفة الزيات فى مرحلة من مراحل حياتها التى أسلمتها إلى ذوبان كامل فى الآخر . .

تربط لطيفة الزيات علاقة الحب بالموت ، وما تنطوى عليه هذه العلاقة من آثار سلبية على شخصية الراوية فى قصة «الشيخوخة» علاقات الحب / الموت هذه تنطوى - كما اكتشفت من تطورات علاقتى بزوجى أحمد ، على تبادل المواقع . كنت الخالق والمخلوق ، الرب والقربان ، المالك والمملوك ، الوائد والموءود ، الشىء واللا شىء » (٣٠٩) . إن شخصية الراوية تعانى - فيما يبدو - خطأ فى تكوينها النفسى ، فرغم موت زوجها أحمد ، إلا أنها لم تَسْتعِدْ تلك الذات التى ذابت فى شخصية زوجها « فقدتُ ذاتى بعد موت أحمد ، وظللت ما يقارب السنة أبدأ الحملة ولا أستطيع تكملتها » .

لم يكن للموت بعدٌ دلالى واحد كما سبق القول - ولكن تعددت دلالاته وعلاقاته المتشابهة مع الحياة والبشر . ولا تنسى لطيفة الزيات تسجيل وجهة نظر البسطاء فى الموت ؛ فهاهى إحدى الفلاحات تتحدث عن الموت ببساطة : « والنبى يا ريس لما الموت يجى ما تعديه ، عشان ما يجيش حدانا » (٣١٠) .

هذه الرؤية التى تنبع من كون الموت ، مفرق الأحباب ، ومشتت الجماعات ، ومخرب البيوت ، وهى تتسق تمامًا مع وعى تلك الشخصية « تلحظ أن المرأة حينما عبرت عن موقفها من الموت وبغضها له ، استخدمت صورة مجازية ؛ حيث جاء الموت فى صورة رجل يريد عبور النهر ليصل إلى القرية كى يقوم بعمله فى

أهلها . لذا فقد أوصت المراكبى بتعطيل الموت ، وعدم تلبية رغبته فى العبور إلى الضفة الثانية من النهر ، فلا يعانى أهل القرية بالتالى من ويلاته . تعلق الكاتبة على لسان الراوية » : «تبقى مشاكل البقاء حقيقة الحقائق التى تتضاءل إلى جانبها كل حقيقة ، ما دام فى الدنيا بشر يكافحون من أجل البقاء ، الوجود والعدم لا يؤرق الفلاحة ؛ فهى تتعامل ببساطة ، وبخفة مذهلة ، مع الموت أو حقيقة الحقائق»[٣] ، فالفلاحة لا تقر بعبثية الحياة كما تراها الراوية بصفتها مثقفةً انعزلت عن الناس ، وآمنت بفشل السعى الإنسانى أمام عبثية الوجود . إن الموت يلف القرية كلها بذلك اللون الكابى الذى يلف بيوت القرية بلون الطين ، وكذلك أهلها - أطفالاً صغارًا ورجالاً ونساء متقدمات فى السن « بطون منتفخة ، وشفاه جافة ، ودم فى لون الطين يسيل من أفواه أطفال يحتضرون . وامرأة تنعى وليدها»[٣١٢] . والموت قيمة فى السرد الروائى ؛ فالموت لا يعنى العدم أو الانفصال ، بل يرتبط بالمكان والمواقف الحياتية ، وللموت دوره ؛ فهو المحفز والمحرّك لفعل الكتابة ؛ كتابة المذكرات ، السيرة الذاتية ، اليوميات ؛ أى يتحول من هاجس وخوف إلى توقع وألفة ومعايشة . الموت عند لطيفة الزيات ارتبط بالمطلق ، بالعودة إلى البداية ، فمع الموت تتصالح الأشياء ، ويتحقق الخلاص . . «أهو تحرقى إلى المطلق، أم إلى العودة إلى الرحم ؛ والمطلق قرين الموت ؟ »[٣١٣] .

المكان :

فى دراستنا للمكان ، علينا أن نعى نظامين مكانيين ؛ **الأول** : يدرس مكان الرواية المتشكل من عالم المحسوسات فى مطابقتها للواقع ، أو اختلافها معه . أما **التنظيم الآخر** : فهو تنظيم الفراغ، وهو ينقسم بدوره إلى مناطق منفصلة ، لكل منها قوانينها الخاصة التى تحكمها [٣١٤] . لكن هذا الدور لا يكفى حتى نكشف علاقتنا بالمكان ، فثمة دور أكثر أهمية ؛ أى دور الرمز فى تجسيد التصور القائم للعالم . وقد استخدم يورى لوتمان اللغة لإخضاع العلاقات الإنسانية والنظم الاجتماعية لإحداثات المكان لمنظومة مجردة ، فلا تلبث أن توظّف هذه المنظومة ضمن منظومات أخرى ؛ اجتماعية، واقتصادية، زمنية وأخلاقية»[٣١٥] . وتتفق دراستنا مع سيزا قاسم فى أن للمكان وجوده المعلن من خلال الأشياء التى تشغل الفراغ ، ويعمل الوصف على تقديم المقاطع السردية ، ومن هنا كان لابد للمبدع من أن يعنى بدراسة الفنون مثل : فن التصوير والموسيقى والعمارة ، فى علاقتها المتشابكة مع النص الأدبى » [٣١٦] ، ويضيف عبد الملك مرتاض إلى المكان المتعين فضاءات أوسع وأرحب كالفضاءات البعيدة ، مثل: النجوم والقمر .. إلخ[٣١٧] .

وإذا كان المكان قد حظى باهتمام المبدعين الجدد عبر

تقنيات حديثة ، كالانطلاق والأنسنة والتقطيع والتشخيص وربطه بالأسطورة ، فإنه ظل بعيدًا عن كونه عنصرًا تقنيًا، سواء فى السرد القصصى : طويله وقصيره ، ومهما غالى الكاتب فى استخدام الخيال ، فهو لا يبتعد كثيرًا عن الواقع ، إلا إذا كان ذلك السرد ينتمى للسرد الفانتازى كألف ليلة وليلة والحكايات الخرافية؛ أليس فى بلاد العجائب ، وغيرها من الأعمال الإبداعية التى تدور فى أجواء من الفانتازيا وتبعد كثيرًا عن السرد الواقعى أو الاجتماعى .

وحتى يكون لدينا قصة ، فإن الأمر يقتضى نقطة انطلاق من الزمن ، ونقطة اندماج فى المكان ، أو فى الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزمانى والمكانى معًا [٣١٨] . ومما لاشك فيه أن هناك علاقات ستقوم بين المكان الروائى والعناصر السردية الأخرى داخل النص ، وفى مقدمة هذه العناصر يأتى الحدث والشخصية « إن الفضاء الروائى مثل المكونات الأخرى للسرد ، لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفظى Espace Verbal بامتياز ، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح ؛ أى عن كل الأماكن التى ندركها بالبصر أو السمع ؛ إنه فضاء يوجد فحسب من خلال الكلمات المطبوعة فى الكتاب ، فهو يتشكل للفكر الذى يخلقه الروائى بجميع أجزائه ، ويحمله طابعًا مطابقًا لطبيعة الفنون الجميلة » [٣١٩] . وبما أن الكلمات قاصرة

ومحدودة ، فإن الراوى يقدم فى سرده مجموعة من الإشارات والعلاقات فى الجمل ، داخل نصه المطبوع . وهكذا يلتقى فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ، وينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعى للكتاب ؛ أى فضاء الصفحة والكتاب بمجمله الذى يعتبر المكان المادى الوحيد فى الرواية ، حيث يجرى اللقاء بين وعى الكاتب ووعى القارئ »[(٣٢٠)] . وقد عارض بعض النقاد هذا الاتجاه ؛ معللين اعتراضهم بأن مثل هذه الدراسات تميل بشكل مبالغ فيه إلى الشكل والتجريد . فى حين تغفل علاقة المكان بعناصر السرد الروائى الأخرى .

يقول فيليپ لوجون عن علاقة المكان بالشخصية: « إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية »[(٣٢١)] . وذهب البعض إلى القول بأن هناك تطابقًا بين المكان والشخصية ، فلا وجود للمكان إن لم توجد الشخصية على مسرح الأحداث . فنحن نشعر بالمكان وأهميته عبر وجهات النظر المتعددة داخل العمل الأدبى «عن طريق إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التى يتضمنها الشكل الحكائى ، بحيث تصبح كلها تعبيرًا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائى»[(٣٢٢)]

أما علاقة المكان بالزمان ، فهى علاقة حتمية تؤدى إلى التطور والتغير فى الوقائع وإدراك العلاقات الدلالية لمثل هذه المتغيّرات .

المكان إذن عنصر لاغنى عنه ، بل قد يتحكم فى عملية السرد الحكائى ، فيصير العنصر المهيمن والمتحكم فى الوظائف الحكائية .

يتجلى المكان فى العديد من الصيغ اللغوية ، عبر إشارات نحوية وصرفية ، منها مفردات مثل : اليمين ، واليسار ، والأمام ، والخلف ، والأعلى ، والأسفل ، تحت ، فوق .. إنها خدمات مكانية تستخدم فى الواقع ، وتتحول فى السرد الحكائى إلى مفهومات ، ومن ثم تتكون عبر النص دلالات متقاطبة ، أشار إليها باشلار فى « شعرية المكان » ؛ فالمكان الروائى هو بالضرورة محدود ، مليىء بالروائح والأصوات والثغرات ، وهو غير مستمر ، ينتهى بانتهاء الرواية ، ودائمًا ما يكسر الثبات والاستمرارية .

يتجه حسن البحراوى فى دراسته عن المكان نحو مفهوم التراتب فى معالجته لإشكالية المكان فى السرد الحكائى « استخدام مفهوم التراتبية » عند دراسة الفضاء السجنى الذى يتوزع إلى عدة طبقات ، أو فئات مكانية ، حيث قسم الفضاء السجنى إلى : فضاء الزنزانة ، وفضاء الفسحة ، وفضاء المزار .

ويرجع هذا التقسيم إلى مدى انعكاس الفضاء المكانى على شخصية النزيل وعلاقتها بالأشخاص الآخرين والأحداث السردية ، فحسن بحراوى يربط بين المكان والقيم التى يبثها

عبر العلاقة القائمة بينه وبين الشخصية ، فقد انصب بحثه على « نوعية الصفات الطوبوغرافية المستندة على المكان » . .

بيت - سجن - شارع . . إلخ « ومن ثم البحث فى امتداداتها الرمزية والأيديولوچية » [٣٢٣] . وهو يتفق فى ذلك مع مفهوم حمداوى جميل الذى يحدد المكان الروائى فى أربعة عناصر رئيسة هى : « الفضاء الجغرافى النصى ، والفضاء الدلالى ، والفضاء الرؤيوى تصورًا أو منظورًا » [٣٢٤] ؛ « أى أننا لا نعنى المكان بصورته الساكنة الثابتة ، أى مكان والسلام » وإنما نعنى المكان بتصوراته الدرامية ، بتأثره بما حوله ، وتأثيره فيما حوله وإسهامه فى مسار الأحداث ، بحيث يصعب إغفاله ، أو أن إغفاله يؤثر فى بنية العمل الفنى » [٣٢٥] ؛ أى المكان المتبوع الذى يؤثر فى السرد الروائى ؛ فهو الأصل وعليه تقوم الصورة»[٣٢٦]

إذا تتبعنا الأماكن التى يتحرك فيها السرد الحكائى عند لطيفة الزيات يمكننا أن نرصد ملامح ودلالات واضحة لمجالات فضائية بعينها ، ومنها : الباب ، النافذة ، الغرفة ، السطح ، البئر ، الشجرة ، البيت ، المدينة ، الشارع ، المستشفى ، الجامعة ، الكازينو ، الجمعية الاستهلاكية ، القرية ، المتحف ، الكوبرى ، المعدية ، الترعة ، الزنزانة ، السجن ، السور ، الحديقة . . إلخ .

وتمثل المدينة - بمفرداتها - محورًا مهما فى كتابات لطيفة الزيات .. فتنقل الأحداث السردية من القاهرة إلى دمياط ، المنصورة ، بور سعيد ، الإسكندرية ، لندن ، ونلمح المكان المتحرك ممثلاً فى القطار ، السيارة ، المعدية ..

والمكان باعتباره ظاهرةً بارزة ، وسمة مؤكدة فى أعمال لطيفة الزيات ، نستدل به - بداية - فى عناوين : الباب المفتوح ، صاحب البيت ، حملة تفتيش ، فالباب المفتوح تؤكد على حضور قوى للمكان ؛ تجليات المكان صغيرة كانت أم كبيرة ، ثابتة أم متحركة ، تؤطر العمل الإبداعى ، وتلعب دورًا رئيسًا فى دلالة الأحداث عبر رؤية راصدة للتفاصيل الدقيقة للمكان ، وانعكاسها على الشخصيات والأحداث ، ومن ثم تبرز الدلالات الاجتماعية والأيديولوچية التى تلعب دورًا لا يستهان به فى كتابات لطيفة الزيات ..

وإذا كانت الدراسة تهتم بالمفردات المكانية من حيث هى مفردة ، فإنها - فى الوقت نفسه - لن تغفل العلاقة الناشئة بين مفردات هذا المكان فى مجموعها ، ومن ثم لن تغفل أى محاولة لرسم صورة تلم شمل تلك الأجزاء فى دلالتها الكلية .

* * *

تبدأ قصة «لم يمت» من نقطة مكانية محددة ، وهى «معسكر الفرنسيس» ، حيث يحاول الصبى الوصول إلى مكان آخر هو

« قرية الفقاعى » ، وهى قرية لا يعرفها الصبى ؛ إنها مجرد بقعة وصل إليها الصبى بعد جهد جهيد ، ولأن الصبى تحرك من المعسكر إلى القرية فى ظلام الليل ، فنحن لا نرى ولا نسمع شيئًا ، إلا زحف الصبى على الأرض وآلام جسده الملىء بالجروح من جراء ما ناله من سياط العدو . حتى إذا اقترب من القرية ، سأله الفلاحون عن هويته ، بدأ الصبى فى الحديث ، فساد الصمت ، « وساد المكان السكون » (٣٢٧) .

المكان هو الأرض التى يزحف فوقها الصبى ، تسيل دماؤه عليها . ترمز الأرض للوطن « مصر » ، فلا يهم تحديد المكان ، ولا تحديد ملامحه ؛ المهم هو: تحرير الأرض / الوطن من قبضة العدو ، القضاء على العدو . تشبه لطيفة الزيات الفلاحين بسنابل القمح ؛ إنهم نبت هذه الأرض وثمرتها ، فهم جزء لا يتجزأ منها « فالصبى ابن هذه الأرض ؛ أرضهم » . « يتكوم جسده المتهالك على الأرض فى تحفز » وينتهى مصير الصبى وهو مسجى على الأرض (٣٢٨)

* * *

ولا شك أن «الباب المفتوح» صار رمزيًا دلاليًا لدى لطيفة الزيات ؛ عبر عن ذلك جابر عصفور فى قوله : « كنت أشعر دائمًا أن رمزية الباب المفتوح هى المدخل إلى أفق الحرية الذى تقودنا إليه كتابة لطيفة الزيات » (٣٢٩) .

الباب يقسم الفضاء إلى داخل وخارج ، ويعنى بالضرورة وجودأشخاص تلج إلى المكان ، وانغلاق الباب دلالة على العزلة . أما انفتاحه فدلالة على التواصل والرحابة .

لا نجد وصفًا محددًا للباب إلا فى رواية صاحب البيت المغطى بالصفيح « (صاحب البيت ص ٢٣ ، ١١١) ؛ الباب يتماثل مع باب السجن عندما يحرص صاحب البيت على إغلاقه بالرتاج ؛ فيصير البيت لقاطنيه سجنًا ، وصاحب البيت السجان الذى لا يغفل ولا ينام ، يرصد حركة ساكنى البيت ، ويعد أنفاسهم ، ويصير الجميع تحت رحمته .

وفى مسرحية بيع وشراء يصبح الباب موازيًا لتردد الشخصية وضعفها وقهرها ؛ فباب المستشفى مفتوح أمام نور ؛ ولكنها عاجزة عن اقتحامه ، فالباب يمثل تحديًا لتلك الشخصية الهشة غير القادرة على حسم الأمر ، على إعلان وجودها ، والإفصاح عن علاقتها بحازم المنواتى ، فيتحول الباب إلى دلالة على الطريق الواضح المعالم ، وهو الأمر الذى افتقدته شخصية نور «من إمتى كان قدامى باب ؟» .

وفى رواية الباب المفتوح تحاول ليلى - منذ البداية - فتح باب الشقة للبحث عن أخيها ؛ فيعترض أبوها على تجرؤها على الخروج دون استئذان منه ، وتخطيها الحواجز والتقاليد الاجتماعية السائدة لتلك الطبقة التى تمثلها العائلة فى الرواية ؛

« فهى بنت البورجوازية الصغيرة »[٣٣٠] ، كيف لها أن تشارك فى مظاهرة ضد الإنجليز ، ولهذا نالت علقة ساخنة عقابًا من والدها » وعندما وصلت ليلى إلى غرفتها تحاملت على نفسها ، ووقفت على قدميها ، وأقفلت الباب فى وجه أمها ، وأوصدته بالمفتاح .

شعرت إنها تختنق ، ووضعت يدها على رقبتها . تقول ليلى : أروح فين ؟ لو قفلت ميت باب ، مش حايبعدوا عنى ! دايمًا ويايا حتى والباب مقفول»[٣٣١] . لا تشعر ليلى بأنها تحيا كما تريد هى ، بل يجب أن تتبع ما يمليه عليها الأب والأم ؛ لذا فروح ليلى لا تنعم بالهدوء وراحة البال . ويرسل حسين رسالة ، محددًا لليلى أسباب معاناتها ومعاناة أفراد طبقتها نتيجة حبس أنفسهم داخل دائرة الأصول : « انطلقى يا حبيبتى ! افتحى الباب عريضًا على مصراعيه ، اتركيه مفتوحًا »[٣٣٢] . لكن ليلى لازالت تتعثر فى خطواتها ، غير قادرة على عبور ذلك الحاجز الذى بنى يومًا بعد يوم عبر نواهٍ وأوامرِ أمها وأبيها . « وفى الطريق إلى الباب اصطدمت بالمائدة ، وفقدت توازنها ، جرت على الأرض راكعة ، وسمعت ضحكات عالية ، ضحكات مكتومة »[٣٣٣] .

وتبدأ رواية «صاحب البيت» بطرقات سريعة من رفيق على الباب ؛ إيذانًا باستعداد سامية لرحلة الهروب مع زوجها . الباب رمز الأمان ، يتحول إلى خطر يهدد سامية ومهمتها فى اجتياز

التجربة ، فـ « أزيز الباب كفيل بإقلاق الجيرة مكتملة ؛ فيتأتّى لها أن تفتحه دون أزيز » [٣٣٤] .

وتكتشف سامية أن باب الحجرة التى تقتسمها مع محمد ورفيق لا مفتاح لها ؛ فالمفتاح مع صاحب البيت ، ويحمل مفتاح البيت معنى دلاليًا ؛ فهو يدل على أن مصير سامية وزوجها ورفيق ليس فى أيديهم ، بل فى يد صاحب البيت . تؤكد ذلك عبارة وردت على لسان صاحب البيت : « البر أمان ، وأنا ما بغفلش ولا أنام » [٣٣٥] ؛ فهو الحارس والسجان ، بيده مفتاح الباب ، وبيده مصيرهم ، فأين المهرب من هذا المصير ؟! ويحمل الباب دلالة الرفض والتحرر من القيود والتوحد فى الآخر ؛ فالراوية فى حملة تفتيش تصفق الباب فى وجه زوجها عقب معرفتها بكذبه ، إلاّ أن هذا كان فى البداية قبل أن تذيب ذاتها فى الآخر « قبل أن أضيّع كيانى فى كيانه » [٣٣٦] .

وتتقوقع سامية فى « صاحب البيت » ، وتبدو وكأنها جنين فى رحم أمه مع طرقات البوليس لباب الشقة ؛ بحثًا عن زوجها الهارب من سجنه ، وترسم سامية صورة متوقعة لاختراق قوة البوليس لبيتها ، توضح مدى شعورها بالاختراق ، وعدم الشعور بالأمان ؛ الخصوصية التى لابد من أن يتمتع بها الإنسان فى بيته» واجتاحت سامية رجفة ، هم الآن فى بيتها ، لابد من أنهم كسروا الباب ، كل الأبواب ، وبعثروا الكتب والأوراق

والملابس فى المطبخ ، وقشر البصل على المائدة ، وهى فى الحمام تركت ملابسها الداخلية فى الدولاب .. لو عرفت لاسْتَتَرتْ ، ولكن الوقت فات » [٣٣٧] ؛ فالأبواب لم تستر سامية؛ فهى عريانة أمام من ينتهكون حرمة البيوت والبشر .

يفاجأ راوى كلمة السر بباب الزنزانة مفتوحًا ، وتشله المفاجأة فى كل مرة ، فلا يتم تبليغ الرسالة ، إن دهشة الراوى تتأتى من كونه لم يستعد لولوج باب الزنزانة « لم أحاول ليلتها ، أن أفهم لِمَ ينفتح الباب لى أنا شخصيًا ؟ ولِمَ لم يتبلور فى عقلى مغزى الباب ». [٣٣٨] يبدو أنى كنت مازالت متشككة فى قدراتى ، وفى حقى فى الباب المفتوح ، توهمت لحظة أنه معجزة لا حق لى فيها » [٣٣٩] .

شعرية المكان لا تكتمل أبدًا مع الوجود الإنسانى ، وبما تحمله من رؤية الإنسان لهذا المكان .

أضف إلى ذلك ما قاله بوتور :« للأشياء تاريخ مرتبط بتاريخ الأشخاص ؛ لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه ؛ فالشخص أو شخص الراوية ، ونحن أنفسنا لا نشكل فردًا بحد ذاتنا ، جسدًا فقط ، بل جسدًا مكسوًا بالثياب ، مسلحًا ، ومجهزًا » [٣٤٠]

البيت يمثل الراحة والاستقرار والدفء؛ حيث «يشحن البيت الذى ولدنا فيه بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت ، تتجمع

مراكز الوحدة والضجر والأحلام ، وهو أكثر ديمومة فى ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه » [٣٤١] .

تؤكد لطيفة الزيات فى أحاديثها وكتاباتها على بيتين ، **الأول**: « هو البيت القديم » و بيت الأسرة . **والثانى**: بيتها فى سيدى بشر، لما لهما من آثار نفسية تركت أثرها على تكوين شخصيتها . لقد ارتبط البيت عند لطيفة الزيات بتفتح وعيها السياسى ، عاشت تنتقل فى عدة أماكن ، سمتها: منازل ، منها ما أقامت به ليوم واحد ، ومنها ما مكثت به عدة سنوات . يأتى البيت القديم واحدًا من هذه المنازل ، إلا أنه يتغلغل داخلها ، فمنذ ميلادها وحتى بلوغها سن ست سنوات ، كانت تعيش مع أسرتها فى البيت القديم بدمياط . فلا تزال ملامحه محفورة فى الذاكرة التى تستعيد رائحته، وجامع الشيخ على السقا باعتباره علامةً مميزة للبيت . تحرص الراوية على ذكر تفصيلات دقيقة لهذا البيت ، رغم مرور تلك السنوات الطويلة، « يتكونُ البيت من جناحين ، جناح للأسرة ، والآخر للرجال ، يفصل بينهما حوش ضخم ، مرصوف بالبلاط الإيطالى الملون من ناحية ، حديقة من الناحية الآخرى » [٣٤٢] .

ويتكون جناح الأسرة من دورين ، يقطن الدور الثانى الجد . أما الطابق الأول فيشغله المنافع التى تخدم الأسرة

وضيوفها ، وحجرة مدخل البئر التى تستخدم لتخزين المياه تحت الأرض ، وحجرة العجين ، وحجرة الخبيز والمطبخ ذو الموقد الحجرى الكبير ، فمعمار البيت قائم على تقسيم ثنائى : الأسرة والضيوف ، أهل البيت ؛ ساكنى البيت ، والزوار . هذا التخطيط الهندسى والمعمارى لبيت الأسرة لا يكشف السرد عما يتم داخله ، فيما عدا حجرة المندرة ، وهى تخص رب الأسرة والرجال والضيوف . تتكون من « حجرة واحدة تمتد بعرض البيت ، تنعكس فيها الشموع فى النجف الكريستال فى عشرات من المرايا البلچيكية الضخمة ، مجمعة لضوء باهر ينعكس على موائد زجاجية ، ومقاعد وأرائك وأرابيسك سوداء مطعمة بالصدف ، وسجاجيد عجمية يغلب على نقوشها الفارسية اللون الأحمر »(٣٤٣) . .

هذا الوصف الدقيق يرتبط بما يدور فى داخل هذه الحجرة من: أحداث، ومغامرات، ونوادر، وحكايات استمدتها الراوية من الجدة ، فى حين يصمت السرد تمامًا عن الحديث عن باقى أجزاء البيت الخاصة بالأسرة وخاصةً النساءَ ، إلا ما تتحرك فيه الراوية مثل: البئر والسطح والحديقة . وتتتبع الراوية التغيرات التى يحدثها الزمن لتلك الأماكن وهؤلاء الأشخاص ؛ فالنجف منذر بالانطفاء ، وطبقات الدهان تتساقط القطعة بعد القطعة ، والعالم يتغير ، وتستحدث الآلات ، وتغرق السفن سفينة تلو

الأخرى ، وتعود الراوية لرسم ملامح البيت القديم كما عرفته هى ، لا كما وصفته الجدة ! فقد أضيفت إليها مبان جديدة شبه عشوائية ، وافتقرت إلى اللمسات الجمالية . « جاء المعمار الذى وعيت عليه ، جامعًا للأضداد ، موحيًا بالضخامة والضياع والانعزال فى نفس اللحظة التى يوحى فيها بالازدحام إلى حد الاختناق »[٣٤٤] . « امتد البيت طوليًا وعريضًا ، فأقيم دور ثالث مكون من ثلاث شقق »[٣٤٥] .. هذا التحول المعمارى يحرم الراوية من النفاذ إلى السطح « اقتضت هذه الإضافة سد الطريق إلى السطح ، فلم يعد السلم الحجرى يؤدى كما كان يؤدى فى صبا أبى إلى السطح »[٣٤٦] ، تحول فضاء البيت المرح إلى كآبة وخوف وترقب ؛ فالثعبان فى بئر السلم ينفرد فى أمان ، ولا يمكن للطفلة أن تصل إلى السطح إلا عبر المرور بحجرة الجدة .

لقد حرمت الفتاة من ممارسة حريتها وانطلاقها ، فقد كان السطح يمثل المطلق ، يمثل التعبير عن الذات دون حدود أو رقيب ؛ حيث ينفتح وعى الطفلة على العالم الرحب ، المحيط بالبيت ، ويتجاوزه إلى مدينة دمياط التى يلفها النيل ، ومن خلال دمياط ينفتح على مصر «أراها، وألمسها، وأسمع نبضاتها، وأشمها ، وأتذوقها، وهى تتجسد لى فى كل ماأحببت ، وكل من أحببت»[٣٤٧] تذكر لطيفة الزيات إنها

تنقلت فى عدة منازل، ولكنها لم تذكر تلك المنازل فى السرد ، قد يكون الصمت عن ذكر تلك المنازل ناتجًا عن ارتباطها بحوادث أليمة لم تشأ أن تذكرها الكاتبة ؛ يُستثنى من تلك المنازل منزل الشاعر الهمشرى ، وكان له تأثير هائل على تلك الطفلة الصغيرة.

سيظل البيت القديم محفورًا فى وجدان الطفلة والشابة والمرأة والكاتبة فى كل محاولة فاشلة لها فى الخروج عن هيمنة الآخر إلا بيت الأسرة ، مؤكدة أن العالم يدور حول نفسه ، وأن مجرى حياتها يبدأ وينتهى من نقطة بعينها ؛ وهى بيت الأسرة القديم ؛ المكان هنا يعبر عن مواضعات اجتماعية ، ويتحول كذلك إلى واقع سوسيو [*] - ثقافى أيضًا . ويمكننا الاطمئنان إلى القول بأن تغيير الفضاء المكانى / البيوت ، يشير إلى تنامى الشخصية وتطورها ، يتضح ذلك من خلال الوعى بالذات ، واختلاف هذا الوعى من مكان لآخر . .

يذهب بوتور إلى القول بأن الأماكن - دائمًا - سواء أكانت تاريخًا كونيًا أم تاريخَ سيرةِ شخصٍ بعينه تتغير ؛ فكل انتقال فى المكان سيعنى تغييرًا فى البِنية الزمنية ، وتعديلاً فى الذكريات »[٣٤٨] سيظل البيت القديم هو قدرى وميراثى ،

(*) سوسيولوچى ؛ اجتماعى .

وكان بيت سيدى بشر صنعى واختيارى ، وربما لأن الاثنين جزء لا يتجزأ من كيانى، ربما لأنى انتميت إلى الاثنين بنفس القدر، لم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحًا نهائيًا» [٣٤٩]، ولكنها تحسم الصراع الداخلى لصالح البيت الذى صنعته بنفسها .

وكان اختيارها قضية عرفت التلاحم مع الجماعة ، وأدركت الوعى بهويتها » . وحين تزوجت زيجتها الأولى ، بدأت مرحلة الانتقال من مكان إلى مكان ، نتيجة مطاردة البوليس لها ولزوجها ، فقد فقدت الكاتبة الأمان والاستقرار فى الزيجتين ، وأفقدها التنقل من مسكن إلى آخر القدرة على الحركة والفعل ، وإن اختلفت الأسباب . . ففى الزيجة الثانية لم يكن العامل الاقتصادى ، ولا مطاردة البوليس هى المحرك وراء هذا التنقل، وإنما كان الزوج يريد لها الأفضل . ففى قصة «على ضوء الشموع» تستعجل الرحيل ، ورغبة قديمة تلح عليها فى الإفلات من الشقة العالية التى تطل على النيل » [٣٥٠] . وتدرك لطيفة الزيات – فى فترة متقدمة من حياتها – أن البيت القديم لم يكن أبدًا رمزًا للأمان والاستقرار كما توهمت سابقًا ، لكنها « تدرك الآن وقد تحددت مشاعرها تجاه البيت القديم بأنه ارتبط فى وجدانها ، ووعيها بالموت . ليس فقط الموت المادى [وفاة الأب والجد والعمة . . إلخ] ، بل الموت المعنوى الذى لازمها منذ البداية » . .

وتصف لطيفة الزيات حجرتين بشكل تفصيلى دقيق ،

الأولى: حجرتها فى رواية صاحب البيت ؛ فالحجرة تماثل المصيدة . وقعت فى أسرها هى وزوجها وصديقه رفيق « عرض الحجرة المواجهة للباب . انحشر سرير حديدى أسود ، يرتكز على قطع من البلاط المكسور ، وتكاد قضبانه تغيب فى سقف الحجرة الرمادى المنخفض ، وإلى يمين الباب امتدت أريكة ، تدلت أحشاؤها المعدنية على الأرض وإلى يساره صوان ملابس تتوسطه مرآة مشروخة ، يجاورها دولاب ساعة ذات بندول يتحرك جيئة وذهابًا ، فى وسط الحجرة وما بين الأريكة والصوان ، مائدة طعام حولها مقاعد أربعة »[٣٥١] . **أما الحجرة الثانية** : فهى حجرة الشاعر الهمشرى التى تقع على السطح . فتصف الكاتبة أثاث الحجرة « سرير ملة يتحول بغطاء فى لون قلب الفستق ، إلى أريكة فى الصباح ، ومقعدان فوتيل مكسوان بقماش فى لون المشمش ، ومكتب خشبى لاكية أبيض ، خلفه أرفف لاكيه مرصوص عليها الكتب العربية والأجنبية » ، فى هذا المكان تدرك الراوية / الطفلة آنذاك ، معنى الجمال المطلق والحق والخير ، متمثلاً فى العلاقة بين الطفلة والشاعر الهمشرى ، تصف الراوية هذه العلاقة قائلة ؛ « كنت أتأمل الجمال فى إطلاقه ، والكمال فى إطلاقه »[٣٥٢] .

يتلازم وصف بيت الشاعر مع وصف مشاعر الطفلة ، ليظل هذا البيت بمثابة الحلم الذى ما تفتأ تحلم بتحقيقه الراوية فى

الواقع ، إلا أن الزمن يقف بالمرصاد ؛ فهذه البيوت تتهدم ، أو يهجرها أصحابها ؛ أى تتحول إلى ذكرى وأطياف . وتثير حجرة نور فى مسرحية بيع وشراء ، بأثاثها المكدس ، كآبة فى نفس المشاهد ، بما يمثله البيانو المغطى بغطاء أبيض ، والأعمدة السوداء تمثل انعكاسًا للحالة النفسية التى تعانيها نور نتيجة الوحدة والضياع فى الآخر . وتتخبط نور داخل هذه المتاهة التى تتقاطع فيها قطع الأثاث الصغيرة والكبيرة . .

فى قصة «الممر الضيق» تنتظر المرأة - فى نافذة المطبخ - عودة ابنتها من المدرسة ، حيث تقوم بإعداد الطعام المكون من الباذنجان المقلى والأرز ، ومن نافذة المطبخ نتعرف على الطبيعة الخارجية لهذا المكان ، لتتضح دلالة عنوان قصة «الممر الضيق» ، فهو المكان الذى يقع فيه البيت « فالبيت الرمادى البعيد يسد الشارع ، ويعيق الرؤية ويحصرها داخل هذا الممر ، فلا يتجاوز الناظر إلى أبعد منه ، لكنه يتيح سماع الأصوات : صبى الميكانيكى ، سعاد حسنى ، المجنون ؛ يمتطى قطار الموهوم »[٣٥٣]. ويتيح هذا المكان - المطبخ - للأم العودة بذاكرتها الطفولية ، ووعى الطفلة التى كانت ، مقارنة بينه وبين وعى ابنتها الآن . وأدركت مدى سذاجتها بالنسبة لابنتها ، فرغم الحيز المكانى الضيق والثابت إلاً أن الزمن متحرك؛ حيث يتيح للأم استحضار حوارات ومشاهد ومواقف من حياتها ، منذ

الصغر حتى لحظة القص ، مستعرضة بصورة لا تخلو من السخرية والمرارة معاناة أسرة مصرية من الطبقة الوسطى تعانى نتائج سياسات خاطئة ، عرفت بما يسمى : « الانفتاح » ، وتحولت الضروريات إلى كماليات ، لا لزوم لها « فكل ضروريات الحياة تستحيل بالتدريج إلى كماليات ؛ أدرجت اللحمة من سنين فى بند الكماليات ، عدا يوم أو يومين فى الأسبوع ، وبعد اللحمة الفاكهة ، ويأتى الآن الدور على الخضار ؛ لم تعد قادرة على تقديم طبق أخضر كل يوم على المائدة ، رغم أهمية الڤيتامينات للبنتين»[٣٥٤] .

فبطلة القصة مهمومة بأسرتها ، وبتدبير لقمة العيش التى استحال الحصول عليها فى زمن ظهرت فيه طبقة ثرية جديدة تنعم بالملابس الفاخرة والسيارات الفارهة ، وتغلغل الفساد ، وانهارت القيم الأخلاقية أمام قيم استهلاكية إلى غواية الناس . وبيت محمد أفندى سليمان فى «الباب المفتوح» يمثل رد الفعل لما يحدث فى الوطن بشكل عام ، فمن هذا البيت يخرج الأبناء مدافعين عن الوطن ، متحررين من ربقة القيود ، ومحررين الوطن من قهر المستعمر .

لكن البيت يظل بالنسبة لليلى هو السجن الذى نصبته الأسرة لها بعد بلوغها ، فانطلاق ليلى ونشاطها وحيويتها ، ذلك يظهر بوضوح فى المدرسة التى تتيح لها الخروج فى مظاهرة طلابية ، إلى جانب مظاهرة الأولاد ! لقد انحصر عالم ليلى فى حجرتها ؛

فهى عالمها الحقيقى ، تحلم وتفرح وتتألم وتشتهى أشياء غامضة فى بيت سليمان أفندى ، نسمع مناقشات محمود وعصام وليلى والأب فى السياسة والحرب وطرد الاستعمار ، فى حين تغيب هذه المناقشات فى بيت عبد الله - الرجل الذى عرف تهمته - ليحل محلها نوع من التسليم بالأمر الواقع ، إحباط يلف الابن والابنة ، وهلوسات الجد التى تمثل الوعى الرافض للحاضر ، والمستحضر للحظات رفض المصرى لكل مظاهر القهر والظلم : الثورة العرابية ، ثورة ١٩١٩ ، محاربة الاستعمار البريطانى . . إلخ . . يُبنى معمار البيت فى «الباب المفتوح» على علاقة الداخل بالخارج . ما يدور داخل الشخصيات ، وما يوازيها خارج البيت من أحداث ووقائع .

لذا لا تهتم لطيفة الزيات بوصف البيت وصفًا دقيقًا كما هى الحال فى بيت الأسرة القديم فى حملة تفتيش . . فالمكان باعتباره فضاءً فى حد ذاته لا يهمها بقدر ما يهمها إبراز حركة البشر داخل هذا المكان ، وعلاقته بالمكان الأوسع والأكبر : الوطن . ويأتى البيت فى قصة «الرجل الذى عرف تهمته» ميكركوزم « للعالم الأكبر ؛ فالبيت منهار وبلا باب ، فهو مخترق من قبل الآخرين ، سواء أكان هذا الاختراق عبر وسائل الإعلام ، أم مخترقًا من قبل الأفكار التى يتبناها كل من الابن والابنة ، أم عن طريق اختراق فعلى من قبل قوات البوليس[٣٥٥] .

السجن :

إذا كان السجن - بشكله المادى المتعارف عليه - يمثل مؤسسة القمع الأكثر بروزًا ووضوحًا وتجسيدًا [٣٥٦] ، فقد فرض السجن نفسه على الروائى العربى سواء فى مرحلة الاستعمار أم فى مرحلة الاستقلال . ينبع ذلك من معاناة الروائى العربى من حالة القمع التى تمارسها السلطة الحاكمة على المواطنين » [٣٥٧].

ولطيفة الزيات واحدة من أهم روائيينا الذين اشتغلوا بالسياسة ، منذ أن انتخبت - وهى طالبة - سكرتيرًا عامًّا للجنة الوطنية للطلبة والعمال فى عام ١٩٤٦ . وقادت حركة المقاومة الوطنية ضد الاحتلال البريطانى والحكومات العميلة . « فقد دخلت السجن مرتين ، فى العهد الملكى عام ١٩٤٩ ، ووجهت إليها تهمة محاولة قلب نظام الحكم ، ومرة عام ١٩٨١ ، ووجهت إليها تهمة التخابر مع دولة أجنبية ، وعرفت قسوة السجن للمرة الأولى فى زنزانة انفرادية ، وقسوة التهمة الجائرة فى المرة الثانية ، فى ظل تهمة جائرة ومخزية » [٣٥٨] ، كان للطيفة موقفها المعلن من عملية السلام مع إسرائيل ، الأمر الذى دفعها إلى تكوين لجنة الدفاع عن الثقافة القومية المكونة من المثقفين المصريين من كافة الاتجاهات السياسية والثقافية ، وقامت اللجنة بمحاربة محاولات التطبيع مع العدو فى ظل

سياسة القهر وفرض الأمر الواقع التى تمارسها السلطات الإسرائيلية ، وكان من أهم أنشطة اللجنة : رفض اشتراك إسرائيل فى المعرض الدولى للكتاب ، والمعرض الزراعى الصناعى . وقادت اللجنة العديد من المظاهرات والاعتصامات تعبيرًا عن أهدافها .

تعرضت لطيفة الزيات - كما هى الحال بالنسبة لمعظم المشتغلين بالمعارضة السياسية - لعقوبات ملموسة وغير ملموسة . وكانت تجربة السجن من التجارب التى فرضت نفسها على إبداعها ؛ فالسجن فضاء فُرِضَ على العديد من الشخصيات التى قدمتها لطيفة الزيات فى كتابتها؛ السجين يأتى من عالم الحرية إلى السجن ليقضى عقوبة ، وفى تلك الفترة يتعرض السجين إلى ألوان عديدة من العذاب والعقاب . ومن أهم هذه العقوبات: افتقاد السجين لحريته الشخصية بسبب التواصل مع السجناء الآخرين ، كما هى الحال بالنسبة لبطل قصة كلمة السر.

وتعنى لطيفة الزيات بتصوير حالة السجين السياسى على وجه الخصوص ، فى داخل السجن ، ورصد العلاقة القائمة بين هؤلاء السجناء . فمن مظاهر فقدان السجناء حريتهم ؛ خضوعهم فى أى وقت للتفتيش والتحقيق ، كما هى الحال بالنسبة لأمينة رشيد التى تتعرض للتفتيش عند بوابة السجن ، فقد « اسفر التفتيش عن خطابين ؛ واحد لزوج أمينة ، والآخر

لابنها »[٣٥٩] . فالتفتيش وتجريد الإنسان من أشيائه الخاصة ، ومنعه من الكتابة أو قراءة الصحف أحد تجليات العقاب .

دائمًا ما يكون وصف السجن بصفته مكانًا وصفًا مقتضبًا ، لكننا نجد إسهابًا فى سرد العلاقة بين السجناء ، وهى علاقات متشابكة ترصد الكاتبة عبرها التحولات والتصورات والقيم التى يبثها المكان ، فيتحول مفهوم المكان من السجن التقليدى إلى مفهوم أرحب . فإذا أريد للسجن أن يكون مكانًا للعقاب ، والنيل من معنويات السجين ونفسيته ، يمسى مكانًا للألفة والتلاحم . يؤكد حسن بحراوى على هذا المعنى فيما يقول : « إننا لا نعثر على هذا الشعور أو شبيه به ، لدى فئة النزلاء السياسيين ؛ أولئك المتعلقين فى قضايا سياسية أو وطنية ». فعبد الله – الرجل الذى عرف تهمته – يندهش من موقف السجناء السياسيين التسع من تقبّلهم لوجودهم فى السجن رغم كبر سنهم ، « لم يعد هناك شىء غريب فى هذا الزمن العجيب ، والأغرب منه تقبلهم لهذا الوجود ، وكأنه من طبائع الأمور ، تؤرقه ضحكاتهم وهم يتأهبون لإقامة طويلة فى السجن»[٣٦٠] . وتعقب الراوية فى «حملة تفتيش» على حملة الاعتقالات التى شنتها الحكومة على كافة التيارات السياسية بقولها : « شحيح هذا الزمان الذى فرض فرضًا على الشيوخ الصدام » [٣٦١] . ويتكفل السجناء السياسيون بعبد الله ماديًا ، فهم يمدونه

بالطعام ، رغم أن عبد الله كان يرى نفسه - دائمًا - مختلفًا عنهم ؛ فهو لم يرتكب أى جرائم يعاقب عليها ، وإنما حبسه جاء نتيجة خطأ ما وسوف تتداركه إدارة السجن ، لكن مع مرور الأيام يوقن عبد الله أن هناك تهمة لُفِّقتْ له [٣٦٣] . وتصور لطيفة الزيات مشهدًا لتضامن السجينات داخل زنزانة السجن ، رغم اختلاف توجهاتهن الأيديولوچية ، فها هى الراوية ، ومعها أمينة رشيد وعواطف ونوال ، سجينات سياسيات ماركسيات ، يستقبلن بحماسة وترحاب خمس فتيات منقبات بالخمار والملابس السوداء » حين خرجت البنات ، كشر العنبر عن أنيابه ، وارتجفت فى عينى المأمورة نظرة خوف ، والبنات مصطفات كالحائط المنيع جنبًا إلى جنب؛ صباح التى لم تكن ، وأصبحت بعد التجاوز الواعى لبدايات الصراع بين الفريقين ، طفلةَ عنبرنا المدللة ، وأمل مدبرة عنبرنا ، ونادية وزيرة تموييننا ، وهدى ، وسيدة زرقاء اليمامة التى تتنبأ بالخطر قبل أن يقع » [٣٦٤] .

هكذا يتحول السجن إلى مكان يلتقى فيه السجناء على اختلاف مشاربهم ، ويساعد على سماع الصوت الآخر ، ويمنح الجميع الاتصال الإنسانى أكبر من كل شيء ؛ فلقاء السجينات خارج السجن كان متعذرًا ؛ السجن - بوصفه مكانًا - أتاح للسجينات التمتع بحرية الفكر ، ومحاربة سلطات السجن ، والتضامن فيما بينهن فى سبيل إفشال خطط السلطة البوليسية

القامعة ؛ فالسجن أصبح بالنسبة لعبد الله مكانًا أتاح له التعامل الصحيح مع الحياة ، ومراجعة النفس ، والتفكير فى علاقته بأفراد أسرته ، وتحسين علاقته بالسجناء . وصار السجن مصدرًا للطمأنينة ، وفهم الآخر ومعاونته . ثمَّةُ انزياح لدلالة السجن بوصفه فضاءً قامعًا إلى مكان يوحد مصير هؤلاء السجناء . « وفى سجن الأجانب ، تعانق المساجين والسجانون لحظة قيام ثورة ٢٣ يوليو ، فقد اهتزات أبواب السجن ؛ حيث اعتقل جانب من الفدائيين تحت الطرقات القوية ، والطرق يختلط بالهتاف : تحيا مصر ، تحيا الثورة ويسقط الاستعمار »[٣٦٥] .

وتؤكد لطيفة الزيات على دلالة السجن باعتباره رحمًا شهد ولادتها من جديد . ففيه استعادت تجربة الكتابة ، بوصفها مخاضًا يبشر بالولادة المقبلة ؛ وهى الولادة التى ينسلخ فيها الوليد عن الأم سابقة الوجود على السجن »[٣٦٦] .

ويلخص محمود أمين العالم تجربة السجن ، فيقول : « السجن يحيل القفازات البيضاء الناعمة إلى قفازات ملاكمة تصيب الهدف إصابة مباشرة ، ويختزل السجن الإنسان إلى المقومات الأساسية للوجود »[٣٦٧] .. فى السجن تصبح شرسًا وجميلاً ، فالكاتبة ترصد التغير الحادث فى شخصيتها ، وتلك الألفاظ التى اعتبرتها قبل السجن ألفاظًا سوقية بذيئة .. لا تخشى

الصراع والصدام للمرة الألف . « المرأة فى منتصف العمر هاربة من الحياة بين دفتى كتاب »[٣٦٨] .

* * *

الشـــارع :

الشارع مكان يجمع البيوت والدكاكين والمقاهى والبشر ؛ أى أنه يضم كل ما يمارسه الإنسان من أنشطة تمارس خارج البيت . فى الشارع يخرج الإنسان من عزلته ليتصل بالآخرين ، وقد يفعل فعلاً جماعيًا لا يتم إلاً فى الشارع ، مثل الخروج فى مظاهرة : « هذا ما حدث فى أحد شوارع القاهرة» ؛ «فالناس فى شوارع القاهرة لا حديث لهم إلا ما حدث فى الصباح ؛ ما حدث فى شوارع القاهرة يمثل مرحلة جديدة من مراحل كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار الإنجليزى ، تشترك ليلى بطلة الباب المفتوح فى مظاهرة صاخبة خرجت ضد الاحتلال والقصر فعلى جانبى شارع خيرت تجمّع المارة وأصحاب المحلات وصبية الشوارع ، وامتلأت النوافذ والشرفات بالناس» . ومع قيام الجيش المصرى بثورته ، التقت فئات الشعب المصرى فى شوارع القاهرة ، معبّرة عن فرحتها بقيام الثورة « وقفت ليلى لحظة بينهم وهى تشعر أنها منهم ، وأنهم منها ، وأنهم جميعًا ساهموا بطريقة ما فى طرد الملك »[٣٦٩] .

وتتحدث الراوية فى حملة تفتيش - أوراق شخصية عن

الطريق المؤدية لمدرسة الروضة فى مدينة دمياط ، وما كان ينتابها من رعب حينما تقترب من ذلك الشارع « يقبع رجال ونساء مسمَّرين تسمّر العواميد الضخمة التى يقبعون فى ظلالها ، إما بسيقان منتفخة انتفاخ العواميد ، وإما بأطراف وملامح وجوه يتهرأ منها جانبٌ شهرًا بعد شهر »[٣٧٠] . وفى شارع العباسى بالمنصورة ، يتصدى رصاص البوليس للمتظاهرين ؛ فيقع أربعة عشر قتيلاً ، حينما يرفض إسماعيل صدقى باشا رئيس الوزراء آنذاك ، السماح لموكب زعيم حزب الوفد بزيارة مدن الأقاليم»[٣٧١] . «فيموج الشارع بالغضب ، ويعبر الناس عن غضبهم بقذائف الطوب تنهال على رجال البوليس »[٣٧٢] . . هذا المشهد المرئى الحافل بالحركة والفعل والغضب والثورة ، والتحام الجماهير والتفافها حول زعيمها الشعبى مصطفى النحاس . . هذا المشهد حفر فى وعى الصبية وأنضجها ، فهى تعى أن الشر مجسد على مستوى الدولة . . « وسقطت الطفلة التى وجدت الملاذ فى حضن أمها من شرور الدنيا»[٣٧٣] .

وتتسكع حنان فى قصة «الشيخوخة» فى شوارع القاهرة . التسكع هنا فعل إيجابى ينفى معه قتل وقت الفراغ ، أو تبديد الوقت فيما لا طائل من ورائه ؛ إنه دعوة للتأمل « كانت كفتاة تحب الزحمة والناس ومعالم القاهرة ، ولم ترد لشىء ما أن يعوق انطلاقتها العارمة ، إلا أن يوقف هذا النهم الذى لا يشبع

لاكتشاف الحياة » ، فعل التسكع فى الشوارع هو رد فعل لعلاقة تتسم بالاستحواذ من قبل الأم تجاه الابنة ، فيكون رد فعل الابنة هو الالتصاق بالوطن ، والتعرف عليه عبر رموز هى بمثابة محطات تحول تاريخى مهم فى حياة الشعب المصرى . تحول الشارع - بصفته فضاءً مكانيًا - إلى حافز لتأكيد انتماء الشخصية بوطنها وتاريخها وحضارتها ، بعدما اهتز الإيمان بالواقع والحاضر عقب نكسة ١٩٦٧ . .

* * *

البئـر :

يرى ابن سيرين فى البئر رمزًا للميراث والمال والثروة ، «وبئر الساقية دال على الدنيا التى يسعد فيها قوم ، ويفتقر آخرون»[٢٧٥] . وقد وردت البئر باعتبارها جزءًا من البيت القديم، دلالة على عز وغنى الأسرة التى سمحت للجيران بتزويدهم بماء البئر ، لكن حينما وعت الطفلة لهذه البئر ، وكانت قد تبدلت الحال « خذ مثلاً هذه البئر الضخمة التى تشق باطن الأرض ، وجدت لتكون موردًا للمياه النقية لأهل البيت والجيرة ، وعندما دبت ماء الحكومة إلى مواسير البيت ، وعجز أصحاب البئر ماديًا ومعنويًا عن العطاء ، جف الماء من البئر ، وانتفى الغرض من وجوده»[٣٧٥] .

لـم يكن اختفاء وظيفة البئر يعنى أنها انتهت من حياة الطفلة ،

بل ظلت فى حياتها ، وفى وعيها ، وإحدى الروافد المعرفية عن العالم السفلى ، فقد اكتسبت البئر دلالة فى حياة صاحب البيت الذى لم يكف أبدًا عن النزول - بانتظام - إلى تلك البئر ، تحول البئر إلى مكان سحرى وغريب ، وباعث على الخيال والفانتازيا بالنسبة للأب والأخ . أما بالنسبة للراوية فقد كان لديها بمثابة « كمال اللاشىء ؛ فالطفولة البريئة لا ترى أى غريب فى هذا المكان « لم أجد فيه شيئًا على الإطلاق ، أو بالأحرى وجدت فيه كمال اللاشىء »[٣٧٦] . ودائمًا ما تمنت الراوية الرجوع إلى هذا المكان الآمن ، فاللاشىء هو الكمال بعينه ! إنها تريد الارتداد إلى الرحم ؛ إلى جوف الأرض ، إلى النبع الأول ، حتى يتاح لها تأمل واقعها . ففى قصة الرسالة كانت البطلة هى الوحيدة دون أفراد أسرتها التى عرفت « متعة التكوم فى حلكة بئر جف منها الماء ، «لا أحد عداى ينزلق فى يسر على السلم المؤدى إلى جوف الأرض الأسمنتى ، المليىء بالثعابين»[٣٧٧] .

ترمز البئر المعطلة عند ابن سرين إلى تعطل الحركة ، فى حين تؤمن الراوية فى حملة تفتيش بالكمال الكامن فى جنبات البئر يعطل مسيرتها ؛ فتتعثر خطواتها ، ونلمح ذلك فى أكثر من قصة مثل : الرسالة ، والشيخوخة ، ورواية صاحب البيت - حملة تفتيش . تصف بطلة قصة الشيخوخة ما فاتها من جراء زيجة فاشلة استمرت سبعة عشر عامًا سعادة وتعاسة ، بأنها كانت

محبوسة فى بئر « تَأَتَّىَ على أن أخرج من البئر التى انحبست فيها طيلة زيجتى التى استطالت سبعة عشر عامًا سعادة وتعاسة ، أو ماتوهمت أنه سعادة وتعاسة وأنا أتحرق إلى مطلق مستحيل»(٣٧٨)

وفى قصة الرسالة تقول الراوية : « حملت بئرى معى بعد أن هدّوا البيت الريفى القديم ، لعله الشىء الوحيد الذى تبقى لى من الصبية محلولة الشعر ، متوهجة الخدين ، وإلاّ خبّرنى لِمَ أحفر أخدودى المرة بعد المرة ، لأدفن نفسى فيه » (٣٧٩)

كان البحث عن المطلق والكمال ، ممثلاً فى البئر ، هو الأمر الذى أسلم الشخصية إلى أن يمتلكها الآخر ، وأن تذوب وتفنى ذاتها فى ذاته ، ومن ثم الضياع فيه ؛ لذا كان عليها أن تسير فى طريق تستعيد فيها قدراتها الفكرية والحسيّة التى أهدرت فى الآخر ، وكان عليها حفر الأرض لا أن تنزل البئر ، أن تبذر بذورها فى أعماق الأرض كى تنهض من عبوديتها وفنائها .

الشجرة :

ما مغزى أن يحرس سجنَ النساء شجرتان امتد بهما العمر إلى أكثر من مائة عام ؟ هل يمكن أن نلمح داخل السجن شجرة مزهرة ؛ شجرة تفجّر خيال الفنانة التشكيلية إنچى أفلاطون ، فترسمها فى ست عشرة لوحة ؟ لماذا هذه الشجرة بالذات هى التى جذبت اهتمام الفنانة ؟ . . ألأن جذور هذه الشجرة تمتد كل

يوم فى أعماق الأرض ؟ أم لأنها ترتفع على كل الأسوار ، تتحدى السجن ، فتنطلق أغصانها فى حرية ؟ أم لأن جذورها تتواصل مع السجينة ؟ فجذور الشجرة فى سجننا تضرب عميقًا ، تضيق بها الأرض ، تلفظها ، تتكور جذورها على سطح الأرض، تتوالد ، تتجدد ، تتلوى منتشية بالسطح ، تشق الأرض وجديدها يندرج فى قدميها »[٣٨٠] . صارت الشجرة رمزًا للاستمرار والوجود وتحدى كل الظروف من أجل ديمومة الحياة التى تتقاطع مع تلك الشجرة العقيم التى وعت عليها فى البيت القديم ، وهى تختلف عن شجرة المشمش المورقة والمزهرة ، ولكنها لم تدم ؛ فقد غابت شجرة المشمش عن خيالها فى مبنى المحافظة فى الليلة الأولى ، وعن خيالها فى الليلة الثانية التى قضتها فى قسم الشرطة « الكراكون » وتخلد شجرة السجن ، حينما تتحول إلى ست عشرة لوحة تشكيلية .

تذكر لطيفة الشجرة فى أكثر من موضع وهيئة فى روايتها حملة تفتيش ، فهناك - فى حديقة البيت القديم - شجرة جوافة عاقر ، تحجب الرؤية عند الطفلة ؛ كانت هذه الشجرة محط اهتمام والدها ، ولكنها بعد وفاته تعرضت للإهمال ، وأصبحت ملجأ للثعابين والديدان ، صارت رمزًا للبيت كله ، والتحولات التى حدثت له بعد وفاة والدها . ظلت الطفلة تحلم بأن تحمل تلك الشجرة الضخمة وارفة الأوراق ، ثمرًا ذا مذاق حلو ،

ولكن لم يحدث أبدًا أن نعمت بقطف الثمار ، وواجهت الشجرة نفس مصير البيت الذى زال كل أثر له ، فهناك ارتباط وعلاقة تلازمية بين وجود الشجرة والبيت .

اتخذت الكاتبة من شجرة المشمش عنوانًا لروايتها الجديدة بعد الباب المفتوح ؛ فهذه الشجرة صارت رمزًا لتحدى جميع ألوان القهر والقمع وانتصار إرادة الإنسان ، ارتبطت شجرة المشمش ببيت سيدى بشر .

تصف لطيفة الزيات شجرة المشمش بأن أزهارها الناصعة البياض ، البالغة النعومة ، خرجت من عيدان عارية خشنة مليئة بالعقد . كأن الحياة تنبثق من الخشونة ؛ فالشجرة وما تمثله من أحلام وآمال مشرقة كانت تحلم بها الكاتبة وهى فى بيتها بسيدى بشر ، حية لم تدم ، وسرعان ما تقوضت ، فقد زال البيت ، وزالت الشجرة ، وانتهت الأحلام ، لم يبق غير اتخاذ القرار الذى تأخر فترة ليست بالقصيرة . وتمثل الشجرة عنصرًا من عناصر مقاومة الحزن .

وتشبه فريال غزول استخدام الشجرة باللازمة التى تتردد عبر العمل من خلال مجاز الشجرة والأغنية . وتتماهى مع الشجرة ، فتستمد من نضارتها القوة والعون « كدت أقسم أنى أسمع على مبعدة سريان النسغ من الجذور إلى الغصون إلى الزهور الحمراء ، وإن لم أستطع أن أقطع إن كان هذا الذى سمعته

سريان النسغ فى الشجرة ، أم سريان الدم فى عروقى » [٣٨١].

ويمتزج الربيع والأغانى وزهرة المشمش فى لوحة بديعة ، ينبثق فيها الأمل والتفاؤل والفرح وسط الوحشة والقلق والمعاناة ، فالأمل يبث روح الحياة فى الكيان الإنسانى «أعلم أنا الآن أن على الإنسان أن يروى الشجرة إلى أن تخضر ، ودون أن ينتظر أن تخضر ، رغم الاضطهاد والقهر رويت الشجرة ، ورغم التقارير السرية . . أعلم أن على الإنسان أن يروى الشجرة » [٣٨٢] . صارت الشجرة رمزًا للحياة ، بل هى الحياة نفسها ؛ فنصر أكتوبر اقترن بتلك النبتة التى انبثقت من الأغصان الخشنة الوعرة ، وبكيت عمرى وهم يقتلعون النبتة قبل أن تزدهر ، وتعلمت أن على الإنسان أن يروى الشجرة حتى لو لم تتح له فرصة ليرى الشجرة تخضر » [٣٨٣] .

تحولت الشجرة إلى رمز لرحلة نضال طويلة وكفاح مرير من أجل الحصول على الحرية ، حرية الذات والوطن . وكانت حرب أكتوبر هى تلك البرعمة التى ازدهرت فى صحراء حياتنا ، صارت نقطة تحول فى مسار تاريخ طويل من الهزائم . تلمّح الكاتبة إلى أن هذه النبتة قد اقتلعت مع تقويض وتقليص نتائج هذا النصر ، حينما لاح فى الأفق ميل السادات لإجراء حوار مع العدو الصهيونى ، بداية بوقف إطلاق النار ، ثم مباحثات الكيلو (١٠١) ، ثم إعلان زيارته للقدس . .

يمكننا القول إن لطيفة الزيات اهتمت بالمكان بوصفه رمزًا مكثفًا ومحمَّلاً بأبعاد دلالية ، تحمل الأمان والخوف والرعب والتوتر والتحدى والتعبير عن الذات ، والتحولات الاجتماعية والنفسية والسياسية وتجعل من كتابتها بحثًا عن صيغة تتيح للكيان الفردى والجمعى تحققهما ، موازية بحث الراوية عن صياغة تتيح للتجربة الذاتية أن تتمثل مسيرة جماعية ، وإن كانت تسرد حياة خاصة [٣٨٤] . فلطيفة الزيات لا تقدم المكان من خلال رؤيتها للأشياء فى علاقتها بالآخرين ؛ الزوج والأصدقاء وكل من قاسمها السجن ..

وقد غلب التوتر والصراع على فضاء الأمان والاستقرار ، فكانت هناك إشارات موجزة للأبعاد الهندسية أو التشكيلية ، كانت بالنسبة للكاتبة نقطة ارتكاز تعاملت من خلالها مع المكان ؛ فثمة إفاضة وإسهاب فى وسط بعض الفضاءات كالسجن والزنزانة والبيت القديم والبئر ، وهى فضاءات ارتبطت بأزمة الكاتبة وأزمة الواقع السياسى المتردى ، فى حقبة زمنية عبرت عنها الكاتبة فى مرحلة الطفولة والشباب والكهولة والشيخوخة . وكان بعض هذه الأماكن يعبّر عن غياب الوعى والاستلاب والقمع السياسى بكل صوره وأشكاله . وغالبًا ما تنتهى القصة أو الرواية وقد دلفت الراوية بعد رحلة بحث شاقة ومضنية إلى فضاء مفتوح . ففى حملة تفتيش « بدا الطريق ممرًا

ضيقًا ووعرًا ومعتمًا، وتجاوزت ركام الممر وحطامه وعتمته ، وفتحت الباب على اتساعه ، وانفلت إلى فسحة الحوش وضى الشمس » .

وتنتهى رواية صاحب البيت بمشهد يصور فضاءً رحبًا فسيحًا ، حيث تتطاير أسراب الحمام الأبيض من البرج الذى بدا من قبل رهيبًا » . وتنتهى قصة الممر الضيق والأم تتمنى من قلبها أن يعين الله البنتين على اجتياز الممر الضيق بسلام .

اعتمدت لطيفة فى وصف المكان طريقتين : **الأولى**: تشمل تفاصيل عديدة للمكان . فى حين كادت **الثانية** تخلو من التفاصيل ، وإن حرصت على ذكر الخطوط العريضة . وتأتى هذه الطريقة نتيجة العلاقة العابرة بين الشخصية والمكان . يتم التركيز على حركة الشخصية داخل المكان الذى تطلق عليه سيزا قاسم « الديكور الصامت » ، مثل : الزنزانة فى «الرجل الذى عرف تهمته» ، وشارع يعقوب بالسيدة زينب فى رواية الباب المفتوح ، وحجرة ليلى التى لا نتعرف عليها ، ولا نعرف مابها من أشياء غير الدولاب والسرير والملابس فقط . ثمة - فى المقابل - إسهاب فى وصف محل شيكوريل وحركة الزبائن وعملية البيع والشراء ، فهو مشهد مفعم بالحركة والأصوات والألوان ، فالكاتبة أرادت رصد المكان من خلال تصويرها لشريحة معينة من المجتمع المصرى وهى شريحة هشة ، ذات

اهتمامات تافهة ، تتمحور حول الملابس والأقمشة المستوردة ، وتتباهى بما تشتريه وتقتنيه من ماركات عالمية ؛ هذه الفئة تجمَّد فكرها ، ولم يعد يعنيها إلا أن تحيا فى رفاهية ، فالمكان ذاته يحمل سمات الرفاهية ، فهناك المرايا والمصاعد وأجهزة التكييف .. إلخ .

ويرتبط المكان ارتباطًا لصيقًا بمفهوم الحرية ، ومما لاشك فيه أن الحرية فى أكثر صورها بدائية ؛ هى حرية الحركة .

ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان - فى هذا المنحى - تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية . وتصبح فى هذا المضمار مجموعة الأفعال التى يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات » (٣٨٥) .

يتحول البيت فى رواية صاحب البيت إلى سجن ، نظرا لوجود عوائق فيزيقية ونفسية تمثل متاهة ، وتحد من حرية حركة الشخصيات داخله وحضور صاحب البيت بشكل مستفز بين الشخصيات فى أى وقت ، ويلعب الضوء والظلام المخيم على البيت وما حوله دورًا فى تأكيد هذا الشعور ، إضافة إلى ضيق المكان ، ووجود الأسوار والأبراج العالية التى تتم فيها عملية المراقبة ورصد حركة الشخصيات .. كل ذلك يحول المكان إلى سجن تعيش فيه الشخصيات ، وتشعر بانتهاك خصوصيتها . المكان فى العمل الأدبى هو عالم من صنع الأديب يقدمه لقارئه

بكل أبعاده الجغرافية والاجتماعية والتاريخية ؛ أى المكان فى علاقته بالبشر والزمن ، فلا مكان لا تدركه الشخصيات عبر زمن متجدد . ويمثل القديم نموذجًا واضحًا لهذه العلاقة ، فالتغّير لم يصب المكان فقط ، بل لحق بالشخصيات ، وحينما زال البيت كان كل ساكنيه قد تركوه ، إمَّا بالموت ، وإمَّا بالإقامة فى مناطق بعيدة عنه . وتهتم الكاتبة بتقديم صورة للبيت فى حالات متعددة ؛ بهجة لقاء الأصدقاء والسهر والسمر ، وحكى حكايات عن البيت لا وجود لها فى الحقيقة، وحالات الوفاة : الأب والعمة والجد ، وحينما يضيق على ساكنيه يصبح المكان عائقًا لحركة ساكنيه ؛ فشقق الطابق الثالث ضيقة وقميئة ، ترتفع وتنخفض بعدة سلالم بعضها فوق بعض ، وتختفى الواحدة عن الأخرى تمامًا بممرات ملتوية ومتعرجة » . وفى إحدى المرات التى ترجع فيها الكاتبة إلى البيت القديم ، يختلط عليها المكان ، ولا يعد البيت القديم هو ملاذها الحقيقى .

ولعلنا نتفق مع الرأى القائل : بأن لطيفة الزيات لم تهتم بوصف البيت وصفًا تقريريًا استحضر من ذاكرة الطفولة ، فى محاولة لأن تعكس ما تمثله كلمة البيت لها من أمان وطمأنينة ، أو مرح وتلقائية ، أو قهر وخوف ، تمثل ذلك فى بيتها بسيدى بشر ، والبيت القديم ؛ بيتها ، فى أثناء الزيجة الثانية .

* * *

الهوامش :

(١) قصة لم يمت ، كتب للجميع ، مطابع جريدة المصرى، ص٧٩ .
(٢) المرجع السابق ص٨٠ .
(٣) المرجع السابق ، ص٨٠ .
(٤) عبدالرازق عيد ، الباب المفتوح ، النور يبعث من الداخل ، الأدب والوطن ، ص ١٥٣ .
(٥) الباب المفتوح ، ص١ .
(٦) المرجع السابق ، ص٣١٤ .
(٧) المرجع السابق ، ص٣١٥ .
(٨) يورى لوتمان ، مشكلة المكان الفنى ، مجلة ألف ، العدد السابع ، ص٨٢ .
(٩) الباب المفتوح ص ٣١٥ .
(١٠) عبد الرازق عيد ، مرجع سابق ، ص ١٥٥ .
(١١) الباب المفتوح ، ص٣٢٠ .
(١٢) المرجع السابق ، ص٣٥٣ .
(١٣) المرجع السابق ، ص ٥٦ .
(١٤) المرجع السابق ، ص٢١ .
(١٥) المرجع السابق ، ص١ .
(١٦) المرجع السابق ، ص٢٤ .
(١٧) المرجع السابق ، ص٤١ .
(١٨) المرجع السابق ، ص٥٦ .
(١٩) المرجع السابق ، ص١١٩ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص١٥٢ .
(٢١) المرجع السابق ، ص١٧٤ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص١٩١ .
(٢٣) المرجع السابق ، ص٢٣٦ .
(٢٤) المرجع السابق ، ص٢٩٢ .
(٢٥) المرجع السابق ، ص٣٢٠ .
(٢٦) المرجع السابق ، ص٣٤٣ .
(٢٧) المرجع السابق ، ص١٦١ .
(٢٨) كانديدو جايجو ، الفضاء الزمنى ، اقتراب سيسيولوچى ، فصول ، المجلد الثانى عشر ، ١٩٩٣ ، ص٦٧ .
(٢٩) الباب المفتوح ، ص٥٤ .
(٣٠) المرجع السابق ، ص١٨٨ .
(٣١) المرجع السابق و ص١٨٩ .
(٣٢) المرجع السابق ، ص١٨٨ .
(٣٣) المرجع السابق ، ص٢٨٣ .
(٣٤) المرجع السابق ، ص٩١ .
(٣٥) المرجع السابق ، ص٣ .
(٣٦) المرجع السايق ، ص١٣ .
(٣٧) المرجع السابق ، ص١٣ ، ١٤ .
(٣٨) المرجع السابق ، ص١٥ .
(٣٩) سيد البحراوى ، خصوصية الإبداع ، أخبار الأدب ، يوليو ١٩٩٦ ، ص٨ .
(٤٠) الباب المفتوح ، ص٢١ .
(٤١) الباب المفتوح ، ص ٣٢ .
(٤٢) الباب المفتوح . ص٣٢ .
(٤٣) الباب المفتوح ، ص٢٤ .
(٤٤) المرجع السابق ، ص١٥٦ .

(٤٥) المرجع السابق ، ص١٦٠ .
(٤٦) المرجع السابق ، ص١٦٤ .
(٤٧) المرجع السابق ، ص١٧٢ .
(٤٨) فريال غزول ، أيديولوچية بنية القص ، فصول ، المجلد الثانى عشر ، ربيع ١٩٩٢ ، ص١١٢ .
(٤٩) جوركى ، الأدب والحياة ،ص١٢ .
(٥٠) الباب المفتوح. ص٣٦ .
(٥١) أمينة رشيد ، لطيفة الزيات بين أغوار النفس البشرية .
(٥٢) راجع اعتدال عثمان ، تجربتى فى قراءة لطيفة الزيات ، الأدب والوطن ، ص ١٢٩ .
(٥٣) الشيخوخة ، ص٦ .
(٥٤) المرجع السابق ، ص٦ .
(٥٥) المرجع السابق ، ص٨ .
(٥٦) المرجع السابق ، ص١١ .
(٥٧) المرجع السابق ص١٢ .
(٥٨) المرجع السابق ص١٣ .
(٥٩) المرجع السابق ، ص١٣ .
(٦٠) المرجع سابق ، ص١٣ .
(٦١) المرجع السابق ، ص١٤ .
(٦٢) المرجع السابق ، ص١٦ .
(٦٣) المرجع السابق ، ص١٧ .
(٦٤) Barthes(R) : s/Z Seuil 1970 , p. 102
(٦٥) Benveniste (E) Preablimes deles deling Uistique Gle, Gollimard, 1966. Ts p .200.
(٦٦) هالة محمود حسن ، بدايات تحليل أسلوبى إحصائى ، الأدب

والوطن ، ص١٦٨ .
(٦٧) الشيخوخة ، ص٢١ .
(٦٨) المرجع السابق ، ص٢٢ .
(٦٩) المرجع السابق ، ص١٦ .
(٧٠) المرجع السابق ، ص٦ .
(٧١) المرجع السابق ، ص٢٤ .
(٧٢) المرجع السابق ، ص٢٥ .
(٧٣) المرجع السابق ، ص٢٦ .
(٧٤) المرجع السابق ، ص٢٨ .
(٧٥) المرجع السابق ، ص٣١-٣٢ .
(٧٦) سامية خلوصى ، بحث ألقى فى مؤتمر التقاء ، المنعقد من ٢٠ – ٢٢ ديسمبر ، كتاب حررته هدى الجندى ضمن دورية خاصة بالمؤتمرات ، ١٩٩٣ .
(٧٧) الشيخوخة ، ص ٣١ .
(٧٨) يقول مريد البرغوثى : «ككل صداقة كبيرة كان الصمت الواعى المتواطىء عليه بيننا فى عديد من المواضيع أمرًا يزيد الصداقة عمقًا واستقلالاً فلم نقل لها أبدًا أن رضوى والبيت يشكلان رأينا ؛ علاقتنا الحميمة بها تشغل مساحة من كتابها الشيخوخة وقصص أخرى ومن ناحيتها لم تشر هى لمرة واحدة أنها كتبتنا هناك » ، مريد البرغوثى ، أدب ونقد ، نوفمبر ، ١٩٩٦، العدد ١٣٥ ، ص. ٤٩
(٧٩) الشيخوخة ، ص٢٩ .
(٨٠) المرجع السابق ، ص٨٢ .
(٨١) لطيفة الزيات بين أغوار النفس البشرية ، مرجع سابق ، ص١١٥ .
(٨٢) الشيخوخة ، ص ٣٤ .

(٨٣) الشيخوخة ، ص٣٦ .
(٨٤) المرجع السابق ،ص٥٣ .
(٨٥) المرجع السابق ، ص٥٥ .
(٨٦) المرجع السابق ، ص٥٥ .
(٨٧) الشيخوخة ، ص٥٧ .
(٨٨) المرجع السابق ، ص٧٥ .
(٨٩) المرجع السابق ، ص٥٨ .
(٩٠) المرجع السابق ، ٥٩ .
(٩١) الشيخوخة ، ص٥٩ .
(٩٢) المرجع السابق ٦١ .
(٩٣) المرجع السابق ٦٨ .
(٩٤) رضوى عاشور ، رحلة لطيفة الزيات ، الأدب والوطن ، ص ١١٩ .
(٩٥) الشيخوخة ، ص٧٢ .
(٩٦) المرجع السابق ، ص٧٥ .
(٩٧) المرجع السابق ، ٨٢ .
(٩٨) الشيخوخة ، ص ٨٢ .
(٩٩) الشيخوخة ، ص٨٤ .
(١٠٠) المرجع السابق ، ص٨٥ .
(١٠١) المرجع السابق ، ٨٧ .
(١٠٢) المرجع السابق ص٨٨ .
(١٠٣) المرجع السابق ص٨٧ .
(١٠٤) المرجع السابق ، ص٨٧ - ٨٨ .
(١٠٥) اعتدال عثمان ، تجربتى فى قراءة لطيفة الزيات ، الأدب والوطن ، ص ١٢٩ .

(١٠٦) الشيخوخة، ص٨٩ .
(١٠٧) المرجع السابق ، ص٩١ .
(١٠٨) أمينة رشيد ، الزمن التاريخى والزمن القصصى ، الأدب والوطن ، ص١٦٣ .
(١٠٩) الشيخوخة ، ص٩٦
(١١٠) فريال غزول ، أيديولوچية بنية القص ، ص ١٢٠ .
(١١١) الشيخوخة ، ص ٩٧ .
(١١٢) حوار مع لطيفة الزيات ، الالتزام السياسى والكتابة النسائية ، مجلة الف ، العدد عشرة ، ص ١٤٤ .
(١١٣) الشيخوخة ، ص٩٧ .
(١١٤) المرجع السابق ، ص١٠٠ .
(١١٥) المرجع السابق ، ص١٠٦ .
(١١٦) المرجع السابق ، ص١٠٦ .
(١١٧) المرجع السابق ، ص ١٠٤ .
(١١٨) المرجع السابق ، ص٩١ .
(١١٩) المرجع السابق ، ص٩٦ .
(١٢٠) المرجع السابق ، ص٩٣ .
(١٢١) المرجع السابق ، ص٩٣ .
(١٢٢) المرجع السابق ، ص٩٣ .
(١٢٣) المرجع السابق ، ص١٠٣ .
(١٢٤) المرجع السابق ، ص١٠٤ .
(١٢٥) المرجع السابق ، ص١٠٤ .
(١٢٦) المرجع السابق ، ص٩٨ .
(١٢٧) المرجع السابق ، ص١٠٢ .
(١٢٨) المرجع السابق ، ص١٠٨ .

(١٢٩) سوسن ناجى ، صور الرجل فى القصص النسائى ، ص٧٥ .
(١٣٠) الشيخوخة ، ص ٩٣ .
(١٣١) المرجع السابق ، ص٩٢ .
(١٣٢) المرجع السابق ، ص٩٣ .
(١٣٣) المرجع السابق ، ص١٠٥ .
(١٣٤) المرجع السابق ، ص٩٤ .
(١٣٥) مجموعة الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٥ .
(١٣٦) المرجع السابق ، ص٢٦ .
(١٣٧) المرجع السابق ، ص٢٦ .
(١٣٨) المرجع السابق ، ص٢٧ .
(١٣٩) المرجع السابق ، ص٢٥ .
(١٤٠) المرجع السابق ص ٢٨ .
(١٤١) المرجع السابق ، ص٢٨ .
(١٤٢) رضوى عاشور ، رحلة لطيفة الزيات ، الأدب والوطن ، ص١٢٠ .
(١٤٣) الرجل الذى عرف تهمته ، ص١١ .
(١٤٤) المرجع السابق ، ص١١ .
(١٤٥) المرجع السابق ، ص١١ .
(١٤٦) المرجع السابق ، ص١٢ - ١٣ .
(١٤٧) المرجع السابق ، ص١٤ .
(١٤٨) المرجع السابق ، ص١٤ .
(١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٤ .
(١٥٠) المرجع السابق ، ص١٥ .
(١٥١) المرجع السابق ، ص١٤ .
(١٥٢) المرجع السابق- ، ص١٢ .

(١٥٣) المرجع السابق ، ص١٦ .
(١٥٤) عبد الله السمطى ، قصيدة الحداثة فى شعر السبعينيات ، رسالة ماچستير غير منشورة إبريل ٢٠٠٠ ، ص٢٦٤ .
(١٥٥) صاحب البيت ، ص١٢٢١ .
(١٥٦) المرجع السابق ، ص١٢١ .
(١٥٧) المرجع السابق ١٢١ .
(١٥٨) فوزية مهران ، رؤى على سلم الموسيقى ، المرجع السابق ، ص٥٣ .
(١٥٩) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٣٤ .
(١٦٠) المرجع السابق ، ص ٣٥ .
(١٦١) المرجع السابق ، ص٤١ .
(١٦٢) المرجع السابق ، ص٥٣ .
(١٦٣) المرجع السابق ، ص ٤٦ .
(١٦٤) المرجع السابق ، ص٣٩ .
(١٦٥) الرجع السابق ، ص٣٩ .
(١٦٦) فريال غزول ، المقاومة عبر المفارقة ، مرجع سابق ، ص٢٠٠ .
(١٦٧) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٤٩ - ٥٠ .
(١٦٨) المرجع السابق ، ص٧١ .
(١٦٩) المرجع السابق ، ص٨٩ .
(١٧٠) لطيفة الزيات ، فصول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث ، ١٩٩٢ ، ص٣٢٧ .
(١٧١) من حوار عن فيلم لچاك دريدا ، أخبار الأدب ، فبراير ٢٠٠٠
(١٧٢) لطيفة الزيات ، شهادة حول كتاب حملة تفتيش ، كلمة ألقتها فى جمعية الأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة .
(١٧٣) لطيفة الزيات ، شهادة أدب ونقد ، ص ٣٦ .
(١٧٤) المرجع السابق ، ص ٣٦ .

(١٧٥) حملة تفتيش ، ص٦ .
(١٧٦) شهادة حول حملة تفتيش ، ص٣٣ .
(١٧٧) حملة تفتيش ، ص ١٣ .
(١٧٨) المرجع السابق ، ص١١ .
(١٧٩) فريال غزول ، أوراق شخصية ، نموذجًا للصيرورة الذاتية ، أدب ونقد ، ص ٢٧ .
(١٨٠) مجدى توفيق ، الكتابة والنمو ، مرجع سابق ص ٨٣ .
(١٨١) حملة تفتيش ، ص٣١ .
(١٨٢) مرجع سابق ، ص٨٦ .
(١٨٣) مرجع سابق ، ص٨٧ .
(١٨٤) مرجع سابق ، ص٩٠ .
(١٨٥) مرجع سابق ، ص٩٣ .
(١٨٦) مرجع سابق ، ص٩٦ .
(١٨٧) مرجع سابق ، ص١٢٢ .
(١٨٨) مرجع سابق ، ص١١٤ .
(١٨٩) راجع حملة تفتيش ، ص ١١٩ - ١٢ - ١٢١ .
(١٩٠) راجع ص ١٥٩ - ١٦٠ .
(١٩١) لطيفة الزيات ، شهادة حول حملة تفتيش ، ص٣٣ .
(١٩٢) هبة شاروبيم ، دراسة مقارنة السيرة الذاتية بين جيرترود شتاين ولطيفة الزيات ، ص١٩٤ .
(١٩٣) حملة تفتيش ، ص٩٦ .
(١٩٤) مرجع سابق ص١٣٨ .
(١٩٥) فريال غزول ، الصيرورة ، أدب ونقد ، مرجع سابق ، ص٧٨ .
(١٩٦) حازم شحاته ، الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص٩١ .

(١٩٧) بيع وشراء ، ص١٥ .
(١٩٨) مرجع سابق ص ٤٥ .
(١٩٩) مرجع سابق ص ٤٧ .
(٢٠٠) صاحب البيت ، ص٨ .
(٢٠١) مرجع سابق ، ص٩ .
(٢٠٢) مرجع سابق ، ص٩ .
(٢٠٣) مرجع سابق ، ص١٠ .
(٢٠٤) مرجع سابق ص٧ .
(٢٠٥) مرجع سابق ، ص١٥ .
(٢٠٦) مرجع سابق ، ص١٥ .
(٢٠٧) مرجع سابق ، ص١٩ .
(٢٠٨) مرجع سابق ص٤٤ .
(٢٠٩) مرجع سابق ص٤٦ .
(٢١٠) مجدى توفيق ، الكاتبة والنمو ، مرجع سابق ص١٨ .
(٢١١) صاحب البيت ، ص٥٨ .
(٢١٢) مرجع سابق ، ص٦١ .
(٢١٣) مرجع سابق ص٦٢ .
(٢١٤) مرجع سابق ص٨٤ .
(٢١٥) مرجع سابق ص٧٢ .
(٢١٦) مرجع سابق ص٩٤ .
(٢١٧) مرجع سابق ص١٢٢
(٢١٨) مرجع سابق ص ١١٤
(٢١٩) محمد برادة ، الرواية ، أفقًا للشكل والخطاب ، مرجع سابق ص٢٢ .
(٢٢٠) راجع محسن مصيلحى ، المؤثرات الغربية فى مسرحيات

ميخائيل رومان ، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للفنون المسرحية ، القاهرة ، ص١١٤ .

(٢٢١) روبرت هانفرى ، ت: محمود الربيعى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ص٤٦ .

(٢٢٢) راجع خيرى دومة ، تداخل الأنواع ، مرجع سابق ص ١٤٦ - ١٦٥ .

(٢٢٣) الشيخوخة ، ص٨٥ .

(٢٢٤) مرجع سابق ، ص ٨٤ .

(٢٢٥) خيرى دومة ، تداخل الأنواع ، ص ١٧٣ - ١٧٤ .

(٢٢٦) الشيخوخة ، ص ١٩ .

(٢٢٧) مرجع سابق ص٨٦ .

(٢٢٨) مرجع سابق ص٨٧ .

(٢٢٩) مرجع سابق ص ٧٨ .

(٢٣٠) صاحب البيت ، ص٥٣ .

(٢٣١) مرجع سابق ص٥٤ .

(٢٣٢) مرجع سابق ص ٥٢ .

(٢٣٣) حملة تفتيش ، ص٩٠ .

(٢٣٤) مرجع سابق ص٩١ .

(٢٣٥) الباب المفتوح ، ص٣٩ .

(٢٣٦) مرجع سابق ص٣٦ .

(٢٣٧) يوسف نوفل ، تطور لغة الحوار فى المسرح ، دار النهضة العربية ، ب ، ت ، ص٢٦٩ .

(٢٣٨) راجع لاجوس أجرى ، فن كتابة المسرحية ، ت : درينى خشبة ، دار سعاد الصباح ، القاهرة - الكويت ١٩٩٣ ، ص. ١٠١

(٢٣٩) الباب المفتوح ، ص٨ .

(٢٤٠) مرجع سابق ص١٩ .
(٢٤١) مرجع سابق ص ٧١ .
(٢٤٢) مرجع سابق ص ٨٣ .
(٢٤٣) حميد الحميدانى ، أسلوبية الرواية ، مدخل نظرى، ١٩٨٩ ، دار البيضاء ، ص٣٣ .
(٢٤٤) الباب المفتوح ، ص ١١٠ - ١١١ .
(٢٤٥) مرجع سابق ص ١٨١ .
(٢٤٦) محمد نجيب التلاوى ، وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر ، ص٥٩ .
(٢٤٧) عبد الرازق عيد ، النور ينبعث من الداخل ، ص١٥٧ .
(٢٤٨) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٤٦ .
(٢٤٩) مرجع سابق ص ٤٧ .
(٢٥٠) مرجع سابق ص ٨٠ .
(٢٥١) مرجع سابق ص٨١ .
(٢٥٢) مرجع سابق ص ٨١ .
(٢٥٣) مرجع سابق ٨٢ .
(٢٥٤) بيع وشراء ، ص٤٤ .
(٢٥٥) مرجع سابق ص٢٤ - ٢٥ .
(٢٥٦) مرجع سابق ، ص ٨٤ .
(٢٥٧) مرجع سابق ص ٥١ - ٥٢ .
(٢٥٨) مرجع سابق ص ٥٤ .
(٢٥٩) مرجع سابق ص٨ .
(٢٦٠) مرجع سابق ص٩ .
(٢٦١) مرجع سابق ص١٠ .
(٢٦٢) مرجع سابق ص٥٠ .

(٢٦٣) مرجع سابق ٧٦ .
(٢٦٤) روجر . ب . هنيكل ، قراءة الرواية ، مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت : صلاح رزق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ ، ص ٢٩٩ - ٣٠٠
(٢٦٥) راجع سيزا قاسم ، روايات عربية ، قراءة مقارنة ، ص١٢٨
(٢٦٦) ستيفن أولمان ، دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة : كمال بشر ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٦ ، ص ٣٢ .
(٢٦٧) مرجع سابق ص٧٨ .
(٢٦٨) سيزا قاسم ، مرجع سابق ص١١٤ .
(٢٦٩) لم يمت ، ص٧٦ .
(٢٧٠) لم يمت ، ص ٧٦ .
(٢٧١) لم يمت ٧٦ .
(٢٧٢) الأية ٣٥ من سورة الرحمن .
(٢٧٣) لم يمت ، ص٧٧ .
(٢٧٤) الشيخوخة ، ص٢١ .
(٢٧٥) مرجع سابق ص٢٠ .
(٢٧٦) مريم خلفان حمد ، السخرية فى روايات إميل حبيبى ، دراسة فى بلاغة الرواية ، رسالة لنيل درجة الدكتوارة ، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٠٣ .
(٢٧٧) الشيخوخة ، ص٢٠ .
(٢٧٨) سلوى بكر ، حوار مع لطيفة الزيات ، مجلة الطريق ، مرجع سابق ص٢٢٢ .
(٢٧٩) الباب المفتوح ، ص١ .
(٢٨٠) حملة تفتيش ، ص٥٧ .
(٢٨١) مرجع سابق ، ص٥٧ .
(٢٨٢) مرجع سابق ، ص٥٧ .

(٢٨٣) الرجل الذى عرف تهمته ، ص١٣ .
(٢٨٤) مرجع سابق، ص١٣ .
(٢٨٥) الباب المفتوح ، ص٣٤٣ .
(٢٨٦) مرجع سابق ، ص١ .
(٢٨٧) مرجع سابق ، ص١ .
(٢٨٨) مرجع سابق ، ص١٨٨ .
(٢٨٩) مرجع سابق ، ص٢٤٢ .
(٢٩٠) مرجع سابق ، ص٣٣٩ .
(٢٩١) مرجع سابق ، ص٣٣٩ .
(٢٩٢) راجع عبد الواسع قاسم ، العلاقة بين الأيديولوچية ،السلطة والثقافة ، مجلة الأدب ونقد ، مايو - يونيو ، ١٩٨٩ ، العدد ٤٧، ص٣٧ .
(٢٩٣) مرجع سابق ، ص٤٠ .
(٢٩٤) حملة تفتيش ، ص١٣٥ .
(٢٩٥) حملة تفتيش ، ص١٣٦ .
(٢٩٦) الرجل الذى عرف تهمته ، ص١٤ .
(٢٩٧) حملة تفتيش ، ص٨٨ .
(٢٩٨) مرجع سابق ، ص٧٩ .
(٢٩٩) مرجع سابق ، ص٧٩ .
(٣٠٠) فتحى العشرى ، دقات المسرح. الهيئة العامة للكتاب، ط١ ، ص٢٨ .
(٣٠١) عبد المحسن صالح ، لماذا نموت ، ص٤٦ .
(٣٠٢) إبداعات أدبية ، ت : شكرى عياد ، المشروع القومى للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، العدد ١٦٩ ، ص٧ .
(٣٠٣) حملة تفتيش ، ص ٩٢ .
(٣٠٤) مرجع سابق ، ص ٩٢ .

(٣٠٥) صاحب البيت ، ١٠٦ .
(٣٠٦) الشيخوخة ، ص٤٨ .
(٣٠٧) مرجع سابق ، ص٤٨ .
(٣٠٨) مرجع سابق ، ص٩٣ .
(٣٠٩) مرجع سابق ، ص ٩٣ - ٩٤ .
(٣١٠) مرجع سابق ، ص١٠٦ .
(٣١١) حملة تفتيش ، ص.٥٣
(٣١٢) راجع سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص٧٤ .
(٣١٣) راجع سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص٧٤ .
(٣١٤) راجع سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص٧٤ .
(٣١٥) راجع سيزا قاسم بناء الرواية ، ص٧٤ .
(٣١٦) راجع هدى وصفى ، حوار مع فيليپ لوجون ، مجلة فصول الأدب والحرية ، الجزء الثانى ، صيف ، ١٩٩٢ ، ص٢٩٦ .
(٣١٧) عبد الملك مرتاض ، فى نظرية الرواية ، بحث فى تقنيات السرد ، مرجع سابق ، ص١٤٢ - ١٤٣ .
(٣١٨). l bid .p .104
(٣١٩). l bid . p. 174
(٣٢٠) jean weisgerber.L' Espase romanque,Ed L' age d'hamme1978,p.10
(٣٢١) حسن بحراوى ، مرجع سابق ، ص٣٢ .
(٣٢٢) مرجع سابق ، ص٤٢ .
(٣٢٣) حمداوى جميل ، مفهوم الفضاء فى الرواية العربية ، مجلة الكويت ، العدد ١٤٢ ، ص٤١ .
(٣٢٤) محمد جبريل ، مصر المكان ، دراسات فى القصة والرواية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٩ ، ص١٥ .

(٣٢٥) صلاح فضل ، آليات السرد فى اللغة العربية ، مرجع سابق ، ص ٢٣٦ .
(٣٢٦) لم يمت ، ص٧٩ .
(٣٢٧) جابر عصفور ، رمزية الباب المفتوح ، أخبار الأدب ، العدد ١٥٩ ، يونيو ١٩٩٦ ، ص٧ .
(٣٢٨) سيد البحراوى ، خصوصية ، مرجع سابق ، ص٨ .
(٣٢٩) الباب المفتوح ص٤٦ .
(٣٣٠) مرجع سابق ، ص ٢١٠ - ٢١١ .
(٣٣١) مرجع سابق ، ص٢١٨ .
(٣٣٢) صاحب البيت ، ص٣١ .
(٣٣٣) مرجع سابق ، ص٢٨ .
(٣٣٤) حملة تفتيش ، ص ٦٩ .
(٣٣٥) صاحب البيت ، ص١٩ .
(٣٣٦) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٢٨ .
(٣٣٧) مرجع سابق ، ص٢٧ .
(٣٣٨) ميشيل بوتور ، بحوث فى الرواية الجديدة ، ت : فريد أنطونيوس ، عويدات ، ١٩٧١ ، ص ٥٥ .
(٣٣٩) باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هالسا ، كتاب الأقلام ، عدد١ ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠ ، ص٤٦ .
(٣٤٠) حملة تفتيش ، ص ٩,
(٣٤١) مرجع سابق ، ص٩ - ١٠ .

(٣٤٢) مرجع سابق ، ص٢١ .
(٣٤٣) مرجع سابق ، ص٢٢ - ٣٢ .
(٣٤٤) مرجع سابق ، ص٢٢ .
(٣٤٥) مرجع سابق ، ص٢٤ .

(٣٤٦) MichelBu tour . Repertaire 11. p . 96 . citepar Rassum . . p : 196

(٣٤٧) حملة تفتيش ، ص٢٩ .

(٣٤٨) صاحب البيت ، ص٢٥ .

(٣٤٩) حملة تفتيش ، ص٥٤ .

(٣٥٠) الشيخوخة ، ص٥٧ .

(٣٥١) الشيخوخة ، ص٦١ .

(٣٥٢) فريال غزول ، المقاومة ، مرجع سابق ، ص٢٠٠ .

(٣٥٣) عبد الرحمن منيف ، رأى وشهادة حول القمع ، ص١٨٧ .

(٣٥٤) صالح سليمان عبد العظيم ، الرواية والسجن ، ص٢٠٢ .

(٣٥٥) لطيفة الزيات ، الكاتب والقضية ، مرجع سابق ، ص١٤ .

(٣٥٦) حملة تفتيش ،ص ١٦١ .

(٣٥٧) حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائى ،ص ٢٦ .

(٣٥٨) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٥٤ .

(٣٥٩) شيوخ الصدام ، حملة تفتيش ، ص١٢٣ .

(٣٦٠) الرجل الذى عرف تهمته ، ص٥٨ - ٥٩ .

(٣٦١) حملة تفتيش ، ص١٦٢ . ١٦٣ .

(٣٦٢) الباب المفتوح ، ص١٥٤ .

(٣٦٣) غالى شكرى ، وجوه الفانتازيا ، من صفر الخروج فى البدء كانت الحرية ، مجلة فصول ، زمن الرواية ، الجزء الثانى ، ربيع ١٩٩٣ ، ص١٢٧ .

(٣٦٤) محمود أمين العالم ، فى السجن تصبح شرسًا وجميلاً ، الأدب والوطن ، ص ١٥٤ .

(٣٦٥) حملة تفتيش ، ص ١٦٣ .

(٣٦٦) مرجع سابق ، ص١٥٣ .

(٣٦٧) حملة تفتيش ، ص٥٠ .

(٣٦٨) مرجع سابق ، ص٥٩ .

(٣٦٩) مرجع سابق ، ص٦٠ .

(٣٧٠) مرجع سابق ، ص٦١ .

(٣٧١) ابن سيرين ، تفسير الأحلام ، تأليف الشيخ عبد النبى النابلسى ، دار إحياء الكتب العربية ، ص ٤٦ - ٤٧ .

(٣٧٢) حملة تفتيش ، ص٣٧ .

(٣٧٣) حملة تفتيش ، ص٣٨ .

(٣٧٤) الشيخوخة ، ص٨٨ .

(٣٧٥) مرجع سابق ، ص٤٦ .

(٣٧٦) مرجع سابق ، ص٨٩ .

(٣٧٧) حملة تفتيش ، ص١١٧ - ١٢٦ - ١٢٧ .

(٣٧٨) حملة تفتيش ، ص ١١٧ .

(٣٧٩) مرجع سابق ، ص١٢٧ .

(٣٨٠) مرجع سابق ، ص١٢٧ .

(٣٨١) فريال غزول ، الصيرورة ، مرجع سابق ، ص٤٢ .

(٣٨٢) حملة تفتيش ، ص ١٧٥ .

(٣٨٣) سيزا قاسم ، المكان ، ودلالته ، مجلة ألف ، جماليات المكان ، العدد ، العدد السادس ، ربيع ١٩٨٦ ، ص٨٢ .

(٣٨٤) سيزا قاسم بناء الرواية ص١٠١ .

(٣٨٥) سيزا قاسم ، المكان ودلالته ، مجلة ألف ، جماليات المكان ، العدد السادس ، ربيع ١٩٨٦ ، ص٨٢ .

الفصل الثالث

تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات

- رواية السيرة الذاتية
- النوفيلا
- الحلقة القصصية
- تيار الوعى
- الكتابة النسوية

رواية السيرة الذاتية :

لا يزال السؤال يفرض نفسه : هل يمكن اعتبار السيرة الذاتية جنسًا أدبيًا مستقلاً ، كما هى الحال فى القصة القصيرة والشعر والرواية ؟ وماذا عن علاقة السيرة الذاتية بأجناس ترتبط معها بوشائج كما هى الحال بالنسبة للمذكرات والرواية وقصة السيرة الذاتية والمقالة واليوميات ؟ . . ربما نجد عنصرًا مفارقًا فى علاقة هذا الشكل بالشكل الآخر ، ولكن الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائية .

يعرف فيليپ لوجون السيرة الذاتية بأنها : « سرد استعادى نثرى ، يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص ، وذلك «عندما يركز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصه » [١] ، ويتساءل محمد الباردى : هل ينفى غياب حد من هذه الحدود تصنيف أثر ما ضمن خانة السيرة الذاتية ؟ » [٢] . وحقيقة الأمر أن لوجون تراجع عن الميثاق المشار إليه سابقًا . بما قدمه من كشف عن التناقض القائم بين التعريف والتطبيق « فقد رأى فيليب لوجون أن انتماء السيرة الذاتية إلى نظام مرجعى واقعى ، يأخذ فيه الالتزام الأوتوبيوجرافى قيمة ميثاق لا يعنى عدم وجود نظام أدبى آخر تنشد فيه الكتابة أيضًا الشفافية » [٣] .

ينسجم هذا التراجع فيما تبناه لوجون من تعريف للسيرة

الذاتية مع تعريف فايبرو بأن السيرة الذاتية عمل أدبى ؛ أن هذا العمل قد يكون رواية ، أو قصيدة ، أو مقالة فلسفية ، يعرض فيه المؤلف أفكاره ، ويصور إحساساته ، بشكل ضمنى أو صريح » (٤) .

ومع هذا ، فقد صارت السيرة الذاتية على يد الروائيين شكلاً روائيًا بحتًا « يخرج بهم من موضوع عام ليدخل بهم موضوعًا خاصًا » (٥) .

وحينما كتبت لطيفة الزيات حملة تفتيش - أوراق شخصية لم تتناول سيرتها الذاتية بالشكل التقليدى المتعارف عليه ؛ فثمة رأى يذهب إلى أن الكاتبة أرادت « أن تضع التاريخ وذاتها أمام عينيها ، فى محاولة أخيرة لتفسير هذا الواقع غير القابل للتغيير » (٦) .

تأتى الفقرة الاستهلالية من حملة تفتيش - أوراق شخصية على شكل يومية تقدم فيها الكاتبة بعض المعلومات عن شخصيتها وأخيها عبد الفتاح، فهى تقوم بكتابة سيرتها الذاتية [اعتراف من الكاتبة أنها تكتب سيرتها الذاتية] . وفى الوقت نفسه لا تفصح الكاتبة عن اسمها ، بل تذكر اسم أخيها عبد الفتاح الذى يعانى مرض الموت ، بل يحدث الموت فعلاً فى مايو ١٩٧٣ ، فإذا وضعنا هذه الفقرة بجوار العنوان: مارس ١٩٧٣ ، عرفنا أن الكتابة جاءت قبل الوفاة وبعدها ؛ فالكاتبة

تنطلق من الحاضر لترتد إلى الماضى ؛ إلى البدايات والتكوين ، منذ الميلاد . ورسم صورة البيت الذى عاشت فيه ، وهى صورة من الذاكرة « ما زالت صورة بيتنا محفورة فى ذاكرتى » (٧) .

التكوين يبدأ من الموقع / المكان ، سواء أكان المدينة أم البيت والعودة إليه فى الإجازات الصيفية بعد الاستقرار فى القاهرة ، يستتبع الحديثُ عن البيت القديم ، الحديث عن ساكنيه ؛ الجد والجدة وإرث الأسرة ، فهى مظاهر الغنى التى تمتع بها الجد ، وإن لم تبلغ غنى والده الذى كان « يعبىء الذهب فى الزكائب ، على حد رواية جدتى ، والعهدة على الراوى » (٨) .

حكايات الجدة التى تحيل البيت وساكنيه إلى أسطورة كبيرة ، صعب على الكاتبة تصديقها . ولكن سيظل عنصرًا مؤثرًا فى تكوين لطيفة الزيات من حيث إدراكها للعالم من خلال إيمانها بالمطلق .

من حكايات الجدة عن البيت وساكنيه تلتقط لطيفة الخيط ، لتروى من ذاكرتها صورة أكثر خيالاً وأسطورية لهذا البيت ؛ فهو ملىء بالحجرات . وهناك البئر والسرداب وبئر السلم والسطح وحجرة المرايا ومكان التخزين . وتنطلق الحكاية . . التكوين قبل ميلاد الكاتبة فى ١٩٢٣ ، وتعرض لحياة والدها ، منذ كان صبيًا ويتحرك الزمن فى هذا الجزء ببطء ، مع انتقال حركة

السرد ، ورصد وقائع حياتية للراوية ، ولكن ينقطع السرد الاسترجاعى لأحداث الطفولة بسرد استرجاعى آخر فى فترة سابقة لفترة الكتابة ، حينما تتأمل الكاتبة هيئة زوجة النحات فى متحف التاريخ الطبيعى بلندن ، وبين هيئة ونظرة جدتها « ويتبخر كل إحساس بالمفارقة ، وعيناى تتسمّران على النظرة التى تطل علىّ من عينى المرأة ، أطلّت على نظرة جدتى » [٩] هذه الصورة التى تستدعيها الذاكرة ، لا نجد فى الواقع أى مؤشر لوجودها من قبل « ومنذ أن تغّير وجه المنطقة ، وتلاصقت فيها البيوت القميئة ، يتيه بينها الجامع الضخم كنغمة نشاز ، وأنا لا أكف عن التساؤل : أيها بيتنا القديم ؟ »[١٠] .

إن الرحيل ، ثم العودة إلى البيت القديم ، يشكل جزءًا من حياتها يتمثل فى الطفولة والصبا والشباب ، فالكاتبة ترجع إلى البيت القديم عقب خروجها من السجن ، فهو مرحلة من حياتها تلخصها فى عبارة « كان البيت القديم قدرى وميراثى » [١١] .

تصرح الكاتبة بأن الصورة التى كونتها عن نفسها ، لم تكن هى الحقيقة ؛ فالصورة الحقيقية عن ذاتها جاءت على لسان ناظرة مدرستها « إنى عُرِفْتُ بالطفلة البكاءة التى تنهمر دموعها بلا صوت » [١٢] ؛ فالكاتبة تقدم الذات فى صورها المتعددة بتعدد المنظور ؛ لأن التعدد فى زوايا الرؤية يؤدى إلى كشف جوانب قد تغفل ذكرها الشخصية ، فالطفلة البكاءة يصفها الأب

بأنها فتوة ، فى حين تراها الكاتبة طفلة كثيرة الحركة والنشاط والشقاوة ، نجدها فى صورة رابعة «طفلة معزولة تقف خارج حلقة » [١٣] ، لكنها تصبح بعد ذلك جزءًا من الكل ، «وانطلقت منتشية أغنى بأعلى صوتى مع الكل أغنية الكل» [١٤] .

ليس هناك أى نوع من المفارقة بين الأنا بوصفها موضوعًا والأنا الساردة ؛ لأن الأنا بوصفها موضوعًا تنمو عبر ما تحكيه وتختاره الساردة ، وما تعقب عليه الأنا الساردة ؛ هو تدخل من لطيفة الزيات الكاتبة على الأحداث والوقائع ، محللة تارة ، ومبررة تارة أخرى . مثال ذلك ما ترويه الساردة عن مشاعرها تجاه ذلك الصبى الذى كسر عزلتها فى أول يوم دراسى لها فى روضة المنصورة .

وتصمت الساردة عن ذكر أى وقائع أو أحداث عن فترة المراهقة ، فآخر ما تذكره الراوية عن هذه الفترة ؛ ما وقع فى شارع العباسى من أحداث دامية ، حينما أطلق البوليس النار على المتظاهرين « كان ذلك فى يوم من أيام ١٩٣٤ » [١٥] . قاربت فترة الصمت اثنتى عشرة سنة . تنهى لطيفة الزيات المرحلة السابقة من حياتها بعبارة : « سقطت الطفلة التى وجدت الملاذ فى حضن أمها من شرور الدنيا » [١٦] لتبدأ مرحلة الشباب وقد قارب عمر الكاتبة الثالثة والعشرين . وتبدأ هذه المرحلة بحادثة كوبرى عباس ١٩٤٦ ؛ أى تنهى فترة أخرى ، ليتفتح وعى

الراوية على واقعى سياسى مترد .فى الجزء الأول من السيرة تلتزم لطيفة الزيات بالترتيب الزمنى للوقائع والأحداث ، رغم عملية الاختيار والانتقاء بالإضافة إلى تداخل زمنى - كما أشرنا - بين الماضى والحاضر ؛ الماضى المستعاد والحاضر لحظة الكتابة .

تبدأ المرحلة الجديدة من حياة لطيفة الزيات بمشهد سردى لحادثة كوبرى عباس ، حيث كانت الراوية شابة فى الجامعة تشارك الطلبة فى المظاهرات : « لا تصل مظاهرة طلاب جامعة فؤاد الأول (*) إلى قلب المدينة ، وتصل كل مدينة وكفر ونجع فى مصر والبلاد العربية تبدأ الثورة من حيث توهموا أنها انتهت»[١٧] احتفاء الراوية برواية هاتين الحادثتين يجعلنا نتأكد من أن استراتيچية لطيفة الزيات فى سرد وقائع سيرتها الذاتية مرتبطة بالمجتمع وما يحدث فيه من تحولات ؛ فهى لا تعنى بكشف ما تهتم به السير الأخرى من الإفصاح عن المقموع والمكبوت ، فلطيفة تنطلق من الخاص لتدخل إلى العام ، وتخرج منه لتدخل عالمها الخاص ، فلا نجد سوى إشارة واحدة فقط عن تلك الفترة ؛ مرحلة المراهقة « فى مراهقتها عرفت الفتاة فورة الجنس ، وبحكم تربيتها وجديتها صادرتها ، وفى

(*) القاهرة الآن .

ظل شعور حاد بالذنب دفنت فى أعماقها الأنثى حتى غابت عن وعيها » [١٨] . فالصمت عن الحديث عن جسدها فى تلك الفترة، رغم نظرات الفضول فى عيون من فى القاعة . «يتحول الأمر فى النهاية لصالح المرأة المناضلة التى ترفع على الأكف كالراية » [١٩] ، فتنضم للحركة الوطنية ، ويتم انتخابها ممثلة للسكرتيرية العامة للجنة الوطنية للطلبة والعمال .

* * *

الوصف فى السيرة الذاتية الروائية

من السمات التى تميز السيرة الذاتية عن الرواية: احتفاء صاحب السيرة بوصف الحياة الخاصة التى عاشها ، فى حين تركز الرواية على العالم الخارجى فتصفه فى إسهاب ملحوظ ، وتقف أوراق شخصية فى منطقة وسطى ؛ فلطيفة الزيات لا تغفل الحديث عن العام ، ومن ذلك الوضع الاقتصادى والاجتماعى ، عبر مراحل حياتها ، وهى طفلة ، وهى فى الجامعة . فإذا كان المتخيل هو الذى يسيطر ويحدد صورة أسطورية للوضع الاجتماعى والاقتصادى فى أوائل القرن ، فالعين اللاقطة والذاكرة الحافظة تقدم لنا وثائق اجتماعية ، فى حين يأتى الحكى ليقدم ذلك المتخيل ، وهو مزيج من الواقع والخيال والخداع « يتوقع أهل اليسار ممن لم يفلتوا من حبائل الأوهام ، وأنا منهم فيتنام جديدة ! ويقترح توفيق الحكيم صلحًا كصلح الحديبية ،

وأشعر بفداحة الخدعة ، وأمينة الاتحاد الاشتراكى تقول فى اجتماع عقدته فى كلية البنات : إن الإسرائيليين دخلوا سيناء ، كما يدخل الفئران المصيدة ومصيرهم الموت » [٢٠] تصف لطيفة الزيات حرب ١٩٧٣ ، ومعاناتها فى متابعة أخبار الحرب ؛ فهذه المعاناة نابعة من مرارة هزيمة يونيو ، وترسبها فى نفس الراوية . لكن الحديث عن الحرب يتحول إلى الحديث عن إحدى البطولات ممثلة فى قصة مجدى ؛ «الطيار الذى قرر أن يقتحم بطائرته مبنى التوجيه الرئيسى للعدو الإسرائيلى » [٢١] .

إن السيرة تهتم بالتاريخ والوقائع الرسمية ، وبالتاريخ والبطولات الشعبية كذلك ، بنبض الجماهير والبطولات الشعبية ، «فقد وعت منذ الصغر الصراع الدائر بين الشعب من ناحية ، والسلطة والأحزاب الموالية للملك والاحتلال البريطانى من ناحية أخرى » [٢٢] .

تقدم السيرة مشاهد لنبض رجل الشارع المصرى ، وردود أفعاله لما يحدث على الساحة السياسية « فى شارعنا الجانبى غير المطروق ، وجدنا الناس يتلمسون مثلنا طريقهم فى الظلمة ، وبعضهم بالثياب المنزلية . توقف عندنا سائق الأوتوبيس ، وقرر أنه فى طريقه إلى منشية البكرى ؛ حيث يسكن عبد الناصر ، وركبنا الأوتوبيس ، ونزلنا فى شارع قصر العينى ، حيث احتشد الآلاف من الناس » [٢٣] .

يتخلل السيرة وصف للطبيعة : الحديقة والشجرة والأزهار والمياه والبحر والرمال والصحراء والشوارع : « تستوقف سمعى أصوات أشبه ما تكون بأصوات الدجاج ، وتشعرنى بألفة غريبة ، أتساءل مندهشة : هل يربون الدجاج فى المدخل الذى يفصل بين سجن النساء وسجن الرجال ؟ »[٢٤] .

زهر المشمش لم يعد يطلع علىّ ربيعًا يقتلعنى من دوامة الحياة اليومية . الربيع يعود ربيعًا بعد ربيع ، وزهر المشمش يتفجر من عرى الأغصان الخشنة وقسوتها ربيعًا بعد ربيع ، ولم يكن الربيع الذى غنته بربيعها هى وحدها ؛ كان ربيع الكل وحب الكل ، كان الربيع الذى يملك الكل أن يزدهر فيه ، ويملك الكل أن يُحِبَّ ويُحَبَّ فيه »[٢٥]

ويرى **البعض** فى اهتمام لطيفة الزيات بوصف الشجرة ، سواء أكانت شجرة جوافة أم شجرة مشمش أم شجرة السجن ، معادلاً موضوعيًا لحياة لطيفة الزيات نفسها ، فى الفترة ما بين ١٩٤٣ - ١٩٤٩ ؛ أى منذ بداية نشاطها السياسى وحتى دخولها السجن . كانت مزدهرة كالشجرة ولكنها لم تثمر !

« وحين أهملت الانشغال بالعمل السياسى لم تثمر ولم تزدهر ؛ أى أن حياتها كانت قاحلة »[٢٦] . فالوصف لم يأت لوصف الطبيعة المحض ، ولكنه أعطى دلالة ، وكان له علاقة بمسار الشخصية .

فالوصف ليس وصفًا للطبيعة المجردة - ولكنه أعطى دلالة ، وكان له علاقة بمسار الشخصية ؛ حيث قامت الكاتبة بوصف الحياة داخل السجن ، وأظهر هذا الوصف مقدار القمع الذى مارسته حكومة السادات على معارضيها . حتى صار القمع ظاهرة يومية تتعايش معها الراوية وباقى الشخصيات ، فتصف تفاصيل دقيقة لما يحدث داخل السجن من: إرهاب وقمع وخوف، بل لم يسلم الإنسان خارج السجن من تلك الممارسات القمعية ! لتصبح المسألة أكبر من تجربة الكاتبة الشخصية فى سرد تجربتها « إلى تجريد لمغزى أوسع بكثير ، ولقضية أخطر وأكبر هى قضية حرية الإنسان » . فتتعاطف لطيفة الزيات مع سجينات يختلفن معها أيديولوچيًا . ولطيفة الزيات ترى أن القهر واحد ، سواء أكان من السلطة ، أم من اللصوص:
« أعرف الآن أنى كنت بالأمس الصبية التى تصفى مع اللصوص والقتلةحسابًا قديمًا ، لم تُصَفِّهِ يوم أردى رصاص البوليس أربعة عشر قتيلاً أمام عينيها ، ولم تفعل شيئًا »[٢٧] تصف لطيفة الزيات مشاعرها بعد إحدى حملات التفتيش التى تعرض لها العنبر ، فيأتى الوصف عبر مشهد فانتازى ، حيث تمزج بين مخاوفها وهى طفلة بما فعلته ريا وسكينة ، كما روته لها أمها ، وبين لقطات من فيلم صلاح أبو سيف ، وما فعلته السجانة «أتوقف مرعوبة أمام امرأة مشوهة تضيع فى وقت الزار وما من

أحد يسمع . أجرى إلى سرير أمى لاهثة مرعوبة ، قبل أن تعرينى ريا وسكينة ، ويقطعنى سكين الجزار ألف قطعة وقطعة ، وتشوينى نار جهنم فى الفرن الكبير » [٢٨] .

على الرغم من حضور القمع ، فإن العنصر الإنسانى يعلن عن نفسه ، ممثلاً فى تلك المشاعر الإنسانية التى تجمع بين الضحية والجندى ممثلاً فى السلطة ، «تيقظت حواسها متجمعة ، والدفء الإنسانى يلفها ، ورائحة تملأ خياشيمها تنبعث من أربعة أقراص من الطعمية تتربع رغيفًا . كانت اليد الخشنة يد جندى ريفى بسيط ، تجاوزت إنسانيته كل الأوامر والنواهى ، أفسدت طيبته خطة مباحثية تستهدف الوصول بها إلى حجرة التحقيق شبه منتهية » [٢٩] .

نحن نلمح دائمًا ذلك البعد الإنسانى الذى يضفى على وقائع السيرة الذاتية بعدًا روائيًا ، بكل ما يحمله من إيحاءات وشحنات تعبيرية لها خاصية الوصول والتأثير المكثف فى وجدان المتلقى وتغييره » [٣٠] . ودائما ما يتعامد الوصف الواقعى مع الغرائبى ، مؤكدًا على هشاشة الواقع وتشوهه ، ومشيرًا إلى وطأة هذا الواقع على الشخصية التى تقوم بإحالته إلى الغرائبى والأسطورى .

* * *

بنية رواية السيرة الذاتية :

إن كتابة السيرة الذاتية عند لطيفة الزيات تتميز بذلك التشظّى ، وتفتت الأحداث ، والتقاط الجزئيات ، وهى كتابة جديدة على السيرة الذاتية التقليدية التى تنشد التسلسل الزمنى ومنطقة الأحداث . ولعل هذا الشكل الجديد فى الكتابة يتواءم - تمامًا - مع تجربة الأستاذة الجامعية والمثقفة والمبدعة والمرأة المهمومة بقضايا وطنها ومشكلاته ، فجاءت الأوراق تمثل الهم العام والذات الجمعية وتحقق الذات الفردية عن طريق امتلاك حريتها ؛ فحرية الفرد لديها - دائمًا - ما ترتبط بحرية الوطن «فحرية المواطن منقوصة إذا ما لم يتمتع وطنه بالحرية الكاملة»[٣١] .

ولا شك « أن ترتيب المادة السردية ، وتقديمها داخل السيرة ، وموقع السارد وعلاقته بالمؤلف ، وبالأحداث التى يعرفها ، وكيفية توظيفه للوثائق ، سواء أكانت شخصية أم تاريخية ، إضافة إلى المذكرات واليوميات والملاحظات والانطباعات . كل ذلك ، يمثل موضوعًا مهمًا للانتماء الجنسى للسيرة الذاتية » [٣٢] ؛ فالسيرة الذاتية تستعير أساليب السرد المتبعة فى الرواية ، وخاصة السرد المباشر المهيمن عليه ضمير المتكلم ، وهو أسلوب شاع فى المذكرات والرسائل .

وإذا كان السرد بضمير المتكلم - الضمير الأول - هو الأكثر

انتشارًا فى السيرة الذاتية ، فإن لطيفة الزيات تستخدم بجانبه الضمير الثالث : ضمير الغائب «قالوا لك : احذرى منها ، إنها تنفجر كالديناميت . ولما رأوك يا صديقتى تحدين البصر إلى وجهى غير مصدقة ، قالوا : ولا تخدعك بسمتها الوديعة»[٣٣] .
« وفوق كل الأصوات ارتفع صوتك يا صديقتى يخاطب الإنسانة. تشجعى يا زميلة ، قلت وتشجعت أنا ، صوتك يبقى معى بعد أن خرجت من السجن »[٣٤]

يتغير ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، أو ضمير المخاطب ، فى أكثر من مشهد سردى ، ومنها : « المرأة فى السادسة والعشرين تتغنى بالثورة . الربيع الدائم يخايلها . ما عليها سوى أن تمد يدها وتحتويه وتستدعيه بأهازيج الثورة ، تغنى والناس ينقذونها من براثن الشرطة »[٣٥] . « لم تكن تعرف أنها حلوة ، لم تعرف هذه الحقيقة حتى التقت بزوجها الثانى وتقبلت إطراءه مبتسمة »[٣٦] . «كانت صغيرة ، ولم تعرف بعد قواعد لعبة التحقيق ، ولا هدفها ، ولا عرفت إلى أى مدى يمكن أن يمتد الوعد ، وإن عرفت بعدًا من أبعاد الوعيد وهى تستمع إلى أنات التعذيب »[٣٧] .

فالكاتبة تعبر عن ذاتها عبر ضمير الغائب ، وهى بذلك تستخدم ضميرًا يعطيها الحرية فى كشف خبايا الذات والغوص داخل مشاعرها الداخلية ، واستدعائها بحرية . وتقييم تلك

التجربة الحياتية ، ومناقشة قناعات آمنت بها فى فترة من فترات حياتها ، واكتشفت - فيما بعد - خطأها ، أو أثبتت التجربة صحتها ؛ فالتغير فى استخدام الضمائر المعبرة عن الكاتبة ، يتيح تفسيرًا للأحداث ، وتقييمًا للأفعال المعيشة عبر رؤية حرة طليقة ، من إيثار الأنا الراوية ، إضافة إلى وظيفة أخرى تضاف إلى السرد . فالتباعد عن الوقائع والأحداث ، يقدم رؤية جديدة ترتبط بالتحولات التى مر بها وعى الكاتبة / الراوية .

تلجأ لطيفة الزيات فى كتابتها للسيرة الذاتية إلى المذكرات ، وهى جنس قريب من جنس السيرة ، « ذلك أن الحدود الفاصلة بين المذكرات والسيرة الذاتية تظل إلى الآن زئبقية ؛ إذ لا يكفى تخصص المذكرة وتدوين الأحداث العامة ، واقتصار السيرة الذاتية على التاريخ للحياة الخاصة لنضع حدًّا فاصلاً بين جنسين مختلفين » (٣٨) .

والمذكرات فى كتابة لطيفة الزيات لها دور رئيس فى ربط الأحداث الواقعية والتخيلية بسيرة صاحبة السيرة نفسها . فتحت عنوان : فى سجن النساء لا نجد للطيفة الزيات كتابًا بهذا العنوان، بل أطلقت العنوان على الجزء الثانى من حملة تفتيش . وتزداد حيرتنا إذا عرفنا من المذكرات أن الكاتبة انتهت من كتابة هذا الكتاب عام ١٩٥٠ ، فى أعقاب الإفراج عنها فى يوليو ١٩٤٩ ، لكن « الكتاب لم ينشر فى حينه ، ولا بعد هذا

الحين»، إنه أحد المشروعات المؤجلة . وهو يذكرها فى الوقت نفسه - بما يعانيه المجتمع المصرى ، من حالة تراجع عن الإنجاز ، سواء بالنسبة للكاتبة ، أم بالنسبة للمجتمع . هذا الرصد للتغير الحادث فى حياة الكاتبة والمجتمع ، يعقبه تحليل النتائج . كالنتائج التى تعانيها الشخصية ، أو ذات الكاتبة جزاء هذا التغير. ويأتى التحليل فى صورة مقال تقول فيه لطيفة : « ونحن نفتقد هذه الذات الحقة حين نصبح محدودين ، محبوسين فى قفص ، متحلقين حول الأنا ، حين نغرق فى بحر من التفاهات ، وفى دائرة أبدية خبيثة تستحيل إلى قدرنا ونهايتنا ، ونحن إذ ذاك نفقد ذواتنا ، لا بمعنى استعارى ، بل فعلاً وواقعًا ، وشخصياتنا تعانى متغيرات مروعة إلى حد لا نصبح معه بعد ذلك أنفسنا » [٣٩] .

هذا الرصد الدقيق للأسباب والنتائج التى أدت ليس فقط إلى تغيير فى شخصية الفرد وسلوكه ، بل أثَّرت سلبًا على المجتمع بعامة ، يتأتى فى تحويل البنية الروائية إلى جدلية بين ما هو فردى وما هو مجتمعى ، فضمير « نحن » الذى يشير إلى المجتمع بشكل عام ، يتحول إلى ضمير المتكلم فى نهاية المشهد . فما يعانيه المجتمع يؤثر على الكاتبة سلبًا ، ويعطل عملية الكتابة لديها ، إن لم يوقفها تمامًا . وهنا تضيف إلى مذكراتها ملحوظة « أتذكر فيما يبدو أنى أكتب مشروع رواية ، ومن ثم أضيف » .

ويتأتى أن نجد التبرير لهذا التغير فى كل حالة من الحالات الفردية [٤٠] هذه المذكرات المؤرخة بتاريخ ١٩٥٠ ، والمضافة إلى جسد السيرة ، تثير إشكالية هى : تعدد أزمنة الكتابة داخل البنية السردية للأوراق .

وتفرض التداخلات بين بنية السيرة الذاتية والرواية نفسها فى نص لطيفة الزيات ؛ فثمة نصوص لم تكتمل بعنوان: الرحلة ، فتشير فيها إلى روايتها «صاحب البيت» ، ومشاهد سردية اقتطعت من قصة «على ضوء الشموع» ، وحديث صريح عن روايتها الأولى «الباب المفتوح» ، ومذكرات تخبرنا عن مسرحية انتهت من كتابتها ، وهى فى الأغلب إشارة إلى مسرحيتها الوحيدة «بيع وشراء» ، إضافة إلى قصة «الرجل الذى عرف تهمته». وكذلك قصة «الشيخوخة» . فضلاً عن مقتطفات من مقالات فى جريدة الأخبار ، وإشارة إلى خطاب لجمال عبد الناصر بمناسبة تنحيه ، وتنصيب زكريا محيى الدين [٤١] . وأيضًا وثيقة لأحد قادة الجيش الإسرائيلى عن الأداء البطولى للجيش المصرى : « **لقد كانوا يتقدمون موجات بعد موجات . كنا نطلق النار عليهم ، ويتقدمون . . كنا نحيل ما حولهم جحيمًا ويتقدمون . كان لون القناة قانيًا بلون الدم وهم يتقدمون**»[٤٢] .

ومع قيام الكاتبة بتقطيع « الأوراق » بعناوين داخلية وأقواس

وأجزاء مستقلة داخل النص السردى ، بما يقترب بشدة من القص الشعرى ، فإن النص لا يفتقد صيغة التكامل والوحدة !

تأخذ السيرة الروائية الاحتفاء بالجنوح إلى الخيال ، ممثلاً فى الحكايات التى تحكيها الجدة التى تمثل أحد المستويات السردية ، فهى ألف ليلة وليلة ؛ أى الحكاية داخل الحكاية ؛ فالجدة تقوم بدور الراوى الذى يحكى حكاية بناء البيت ، وداخل هذه الحكاية ثمة حكايات أخرى ، منها : رحلة السفن التى تملكها الأسرة ، فتقترب من حكايات عبد الله البحرى وعبد الله البرى . ويقوم خيال الراوية بدور كبير فى وصف البيت والبئر والسرداب والحديقة والحجرات والمرايا ، إضافة إلى اختزال الأحداث التاريخية ، والتعليق عليها .

* * *

الزمن فى رواية السيرة الذاتية :

زمن الكتابة يختلف - بالقطع - عن زمن الحكاية ؛ فالحكاية تستعاد ، والكاتبة تعانى أزمة موت أخيها . السيرة الذاتية تقع بين الحكاية ولحظة استعادتها ، فهى تعيش الحاضر ، ناظرة إلى الماضى ، فثمة استعادة لطفولتها وهى فى شيخوختها ؛ الراوية تعيش فى عام ١٩٧٣ ، فى حين أن الحكى عن الطفلة المولودة فى عام ١٩٢٣ ، بل إن الحكى يبدأ قبل ميلاد الطفلة ليحكى طفولة الأب عبر حكايات الجدة . .

يمكننا استعارة تساؤلات يمنى العيد فى تحليلاتها لثلاثية حنا مينا : هل خرج المؤلف من زمن الحكاية ليدخل – باستعادتها – زمن الكتابة ، زمن المرآة بما يعنيه من وعى وحوار وإنتاج للمعرفة ؟ » (٤٣) .

لطيفة الزيات فى كتابتها لسيرتها الذاتية تعتمد على الاختيار واستبعاد كل ما لا يضيف جديدًا فكان الهم الأول هو ؛ «بلورة رؤيتى للمسار العام لهذه الحياة ، ولم أكن فى موضع تسجيل ، بل فى موضع البحث عن أرضية مشتركة مع القارئ ، وفى موضع التغنى بالمعاناة الإنسانية والمشتركة والتجاوز الإنسانى المشترك » (٤٤) ، فهى لا تعنى برواية سيرتها الذاتية ، ولكنها تروى هذه السيرة الذاتية ، باعتبارها جزءًا من المسيرة الإنسانية ومعاناتها ، فهى حينما تكتب سيرتها تنطلق من منطلق الكشف عن نقاط الضعف فى مسيرتها ، تبرز إشكالية العلاقة بين الماضى والحاضر ، بين الوقائع والأحداث الماضية ، وزمن استعادتها « الكاتبة » فى حضور اللحظة الحاضرة .

إن الصراع مع الذات يبدأ منذ عملية الاسترجاع ، ومع التقطيع الزمنى الذى يشظّى الحدث الواحد إلى أجزاء متناثرة ، وعبر التراكم الكمى لتلك الأحداث لتصل به إلى اكتمال التعبير عن الزمن المجزأ . كما تكون أداة للتحليل النفسى الذى يربط الشعور بالفشل والبدايات التى لم تستكمل ، ومشروعات الكتابة

التى سقطت [٤٥] . ويرى البعض أن الدافع الرئيس وراء كتابة لطيفة الزيات لسيرتها الذاتية ، تلك الأزمة الشخصية التى تعود إليها الكاتبة المرة بعد المرة . وقد لحظ إلياس خورى أن شاغل - أو هاجس - عدم القدرة على الكتابة هو الذى أنتج النصوص ، وكان المحرك والدافع والأزمة المفجرة لهذه النصوص » [٤٦]

المرتكز الزمنى الأول فى هذه الأوراق هو : لحظة مواجهة أخيها للموت فى لحظة تمثل النواة المركزية التى تدور حولها تلك اللحظات الزمنية ، سواء أكانت سابقة عليها أم لاحقة لها ، تنتقل الكاتبة بحرية ومرونة داخل مساحة زمنية ، تمتد واقعيًا من الثلاثينيات ، وتخيليًا قبل فترة الثلاثينيات ؛ أى مع بداية القرن وحتى فترة الثلاثينيات . .

إن زمن الحكاية التى ترويها الأوراق ، يمتد منذ طفولة الراوية ، وينتهى عند مشارف الشيخوخة . هذا بالنسبة للراوية ، ولكن الأوراق تعرض لحيوات أُخَر بجانب سيرة حياة الكاتبة ، فهناك سيرة الأب ، والبيت القديم ، و الجد ، والشاعر الهمشرى ، وشقيقها عبد الفتاح . . إلخ . .

زمن الحكاية يبدأ منذ ٨ أغسطس عام ١٩٢٣ ، ومن مكان بعينه ؛ البيت القديم فى مدينة دمياط ، حيث قضت فيه الراوية السنوات الست الأولى من عمرها ، ولكنها تعود إليه كل حين .

ومع هدم البيت بعد عام ١٩٤٩ ، فلازالت هناك صور تحفظها ذاكرة الراوية عن هذا البيت الذى ضاعت معالمه « منذ أن تغير وجه المنطقة وتلاصقت فيها البيوت القميئة » [٤٧] . ومن خلال الحديث عن البيت القديم ، تصور الراوية حياة أسرتها التى تنتمى إلى الطبقة الوسطى ميسورة الحال ، والتى كانت تمتلك سبع سفن شراعية تجوب البحار . ومع التحولات الاجتماعية التى أثرت على هذه الأسرة ، بل والطبقة الوسطى بأسرها . يقول سيد البحراوى : « إن البيت القديم ظل هو بيتها ، وظلت القيم - البورجوازية الدمياطية الأصيلة التى يشار إليها تاريخيًا ، باعتبار أنها كان من الممكن أن تكون جزءًا من بورجوازية مصرية أصيلة وحقيقية قبل مجىء محمد على وقضائه على هذه البورجوازية ، كى ينشىء بورجوازية حديثة » [٤٨] . بين الذهاب إلى البيت القديم ، والعودة منه ، يتشكل جزء من حكاية السيرة ؛ وهو يشكل جزءًا مهمًا من تحقيق الذات ، عبر تنقلها من بيت إلى بيت ، ويمثل البيت هنا - بمعناه الواسع - الوطن الذى وعت على معاناته من الاحتلال ، فتنطلق منشدة :

دِهْ كُله كلام تَهْويش   يا مصر ما تخافيش

وأبونا سَعْد باشا   إِحْنا بنات الكشَّافة

وأمنا صفصف هانم [٤٩]

السيرة الذاتية تقف على ركيزتين ، **الأولى**: اجتماعية .

الثانية : سياسية . ولم تنفصلا قط عما هو ذاتى طيلة وقائع السيرة الذاتية ؛ فإشارة لطيفة الزيات للتنقل المستمر من بيت إلى آخر ، حتى بعد زيجتها الثانية ، توحى للمتلقى بعدم الشعور بالاستقرار والأمان والطمأنينة ، فى حين تجد لطيفة الزيات ذاتها فى ممارسة العمل السياسى اليومى فى الجماعة « ما أن تتيقظ حواسى حتى أجد قلبى يتفتح ، وعقلى ومسام جسدى ووجودى كله يتفتح ، يعانق ما كان وما هو كائن . ما عرفت خلال العمل السياسى اليومى فى الجامعة ، وما عرفنى ، وخطواتى أخف ، وضحكاتى أصفى ، ومنابع القوة والانتماء والحب والعطاء التى اكتشفتها - ذات يوم - بين جماهير الطلبة فى نفسى ، تومض لحظة دافقة جياشة عارمة لتغيب فى حنين جارف لا يتغير بمر السنين » (٥٠) .

تظل عناصر النص مفككة ؛ فالكاتبة لا تسعى إلى إنشاء نص محكوم بوحدة الوقائع ، وأطرها الزمانية والمكانية ؛ فالأزمنة متداخلة ومتشظية ، والأمكنة متعددة داخل النص ، والكاتبة ذاتها تعيد إنتاج سيرتها الروائية عبر الوقائع والأحداث ، فتنتج عبر منظور جديد ، هو منظور الكاتبة فى مرحلة نضجها ؛ لذا فإن معظم تلك العناصر المتشظية تنتظم حول تلك الذات ، وتشكلها فى وحدة . فالذات هنا تجمع بين لحظة حدوث الواقعة ولحظة استرجاع الكاتبة لها ، ونتج عن تحاور

اللحظتين ، أو تقاطعهما ، أو تداخلهما ، تشظى عناصر النص «ولم أكن أتأمل رجلاً جميلاً ، ولا حتى إنسانًا جميلاً ؛ كنت أتأمل الجمال فى إطلاقه وكانت هذه تجربة لى من بعد مع إنسان ، وإن كنت أدرك الآن أنى سعيت العمر إلى اكتمالها »(٥١). « أدرك الآن أنى سعيت العمر لما هو مطلق ، وإن المطلق قرين الموت » (٥٢) . « وكنت أنا هذه الطفلة البكاءة ، ولكنى وعيت لأجد دموعى عزيزة ، وكنت - ومازلت - أستنكر أن أبكى أمام أحد » (٥٣) .

وتختلف رؤية الكاتبة بوصفها ساردةً للأحداث عن أنا الموضوع التى تنمو - فى الغالب - عبر الوقائع الزمنية ؛ أى الزمن ، على حين تظل أنا الكاتبة فى لحظة الكتابة واحدة . وهنا تصبح آلية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق ، وبين التقارب والتباعد » (٥٤) ؛ فأنا الكاتبة تتدخل لتؤكد رؤيتها فى سياق لحظة الكتابة « لم يسبق أن تحددت مشاعرى بالنسبة للبيت القديم بمثل ما تتحدد اللحظة ، وهو الآن يرتبط فى وجدانى بالموت . وربما لم أع هذه الحقيقة من قبل ، ولكنى أعيها اليوم » (٥٥) ، ولطيفة الزيات لا تكتفى بالتدخلات [تدخلات الكاتبة] فى زمن الكتابة ، بل تتدخل لتقدم تبريرًا لما وقع من أحداث وأفعال ؛ فثمة تعليقات وتحليلات من قبل أنا الكاتبة لصالح أنا الموضوع : « - لماذا تزوجتيه أصلاً ؟

سألنى أستاذ لى عقب الطلاق ، وأجبت : كان أول رجل يوقظ الأنثى فىّ » (٥٦) .

فالأحداث التى عاشتها لطيفة الزيات تقدم أنا الكاتبة تفسيرًا جديدًا لها ، من خلال رؤية متأخرة زمنيًا عن وقوع الحدث . ومن أمثلة ذلك رؤيتها لأسباب النكسة فى ١٩٦٧ « لا أعفى نفسى من المسئولية ! كيف لم أقل : « لا » أكثر مما قلت ؟ » ، « لو قال كل المثقفين : لا : لما استطاعوا أن يسجنوننا جميعًا» (٥٧) .

السيرة الذاتية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بزمن تاريخى اجتماعى ، يحتفى بالوقائع والأحداث التى مر بها المجتمع المصرى ، فإذا كانت الذات تتعرض للاختراقات ، كخوفها من الثعابين والشر ، ومن العتمة ، والتعرض للوم عند تسللها للسطح من قبل جدتها ، فإن الوطن يتعرض هو الآخر للانتهاك على يد السلطة ، فيتعرض مواطنوه للاعتقال والقتل فى محاولة من السلطة لإحباط ثورته ومظاهراته الشعبية .

إن زمن الرواية ممتد ، فى حين تتخذ الرواية - بوصفها مكانًا - حيزًا كبيرًا ، خاصة فى الجزء الثانى من حملة تفتيش . ومن هنا نجد التوتر والتصاعد الدرامى ، وينتج عن ذلك تفتت فى الزمن إلى شذرات ، بالإضافة إلى ذلك الزمن الداخلى للشخصيات ، وخاصة الزمن الخاص بالراوية ، ومن ثم تكثر

الاسترجاعات والتداعيات للمشاعر الداخلية ، فالزمن ينطلق من واقعة حقيقية ، هى اعتقال رموز المعارضة المصرية عام ١٩٨٢ ، وتتداخل فى هذا الجزء السردى أزمنة متعددة ، تتمثل فى عام ١٩٧٩ ، ومارس ١٩٤٩ « كنت الشابة التى دخلت سجن الحضرة فى مارس ، ولم أكنها ، غيبتها لفترة وأنا أترك خلفى شجرة المشمش الخشنة محملة بزهرها الأبيض »[٥٨] . « غربتى تزداد وأنا أقف فى نوفمبر ١٩٧٧ بعد زيارة السادات لإسرائيل »[٥٩] . ثم استحضار لفترة الجامعة ، والعدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ « طلعت علىّ ذات صباح امرأة سجن الحضرة بعد انقضاء أربع سنوات عن زيجتى الثانية ، وجاءت لتبقى ، وأنا أستعيد مع عدوان ١٩٥٦ اهتمامى الصميم بما هو خارج عن زيجتى الثانية »[٦٠] من هنا ، يتم التجاوز للشكل الروائى التقليدى القائم على قانون السببية والمتصالح أصلاً مع نمط العلاقات والمفاهيم الأخلاقية السائدة كما تقول فرچينيا وولف[٦١] ؛ فالكاتبة تتعمد كسر البناء التقليدى ، ممثلاً فى مساره الزمنى الخطى المتصاعد ، ليحل محله زمن متشظٍّ ، يعتمد على اليوميات والمذكرات والملاحظات ، واستعادة الوقائع بمنظور جديد وإدماج المشاهدات والرحلات والتجارب الذاتية بالوقائع التاريخية .

لم تذكر لطيفة الزيات عن حياتها الكثير الذى يجعلنا نكوّن

صورة واضحة عن طبيعة حياتها الأسرية ؛ فقد أغفلت ذكر الكثير المتصل بحياتها الشخصية ، والمرتبط بحياة الآخرين فلا نعرف سوى أن زيجتها الأولى كانت من زميل لها فى اللجنة الوطنية للعمال والطلبة ، وزيجتها الثانية من أستاذها رشاد رشدى ، وانفصالها عنه عام ١٩٦٥ ، وإن وقفت لطيفة الزيات أمام واقعة طلاقها ، وهى إحدى نقاط الصراع التى تناولتها السيرة الذاتية ، وكذلك فى بعض أعمالها القصصية ، إلا أنها أفردت مساحة للأسئلة التى طرحتها طبيعة هذه الزيجة . وكان السؤال : لماذا تزوجتيه أصلًا ؟ وكان ردها : « كان أول رجل يوقظ الأنثى فىّ »[٦٢] . هذا الإطار الذى وضعه الزوج ، وأطّر علاقته بها ، والذى استبعدته فى البداية ، لكن مع مرور الوقت تحول الاستبعاد إلى استعباد ؛ فالجنس سبب سقوط الإمبراطورية الرومانية »[٦٣] .

تضع لطيفة الزيات يدها على التناقضات التى عاشتها فى تلك الفترة ، وقد جاهدت واعية لاقتلاع ما تبقى منها فى كيانها ، وتعلن لطيفة الزيات عن الدوافع لذكر هذه الواقعة بأنها حاولت تقييم تجربتها تقييمًا موضوعيًا ؛ رابطة بين العام والخاص « وأشطر المرأة التى هى أنا شطرين ؛ شطر يموت ، وشطر يفلت بالشجن »[٦٤] . كان الهدف من تسجيل هذه الفترة هو استرداد وعيها بذاتها وكينونتها ، وتحررها من تبعية الزوج

الآخر ، وهى فى سبيل تحقيق ذلك تعانى الإخفاق والشعور بالذنب « إن تغيّب هذا الإقرار هو الذى جعلنى ردحًا من الزمن هشة كقطعة من البورسلين (*) ، قابلة للجرح من هبّات النسيم ، خائفة من الجراح دائمًا أبدًا » (٦٥) .

* * *

(*) نوع من السيراميك .

الشخصية فى رواية السيرة الذاتية :

تحظى الشخصية فى رواية السيرة الذاتية بأهمية كبيرة ، حيث تقوم السيرة على سرد وقائع حياة هذه الشخصية أو تلك ، فهى - غالبًا - دائمة الحضور فى علاقتها بالآخرين وبالأحداث والمواقف ، والشخصية فى السيرة تبتعد تمامًا عن النمطية ؛ فهى شخصية تتمتع بالحيوية ، وتعيش لحظات الضعف، والتردد والمكاشفة، والتحدى، والصمود، وتعرية الذات ومساءلتها، والتصالح مع النفس .

وتؤدى الشخصية فى رواية السيرة الذاتية دورًا فى رؤيتها للأحداث الاجتماعية والسياسية ، والتغيرات التى تطرأ على المجتمع تضعها دائمًا على المحك فى قبولها أو رفضها لتلك التغيرات .

وتعيش الراوية فى حملة تفتيش حالة من مراجعة الذات ، كى تسترد وعيها ، معلنة عن رغبتها فى الحياة والإقدام عليها . فالشخصية هنا تواجه صراعًا داخليًا ، يكمن فى محاسبة النفس ومواجهتها ، وترتبط فى الوقت نفسه - بحملة تفتيش حقيقية تتم داخل السجن ، تشعر على إثره الشخصية بأنه قد تم لها التحقق ، والتصالح مع النفس . وتتدخل علاقة الشخصية الرئيسة فى الرواية مع باقى الشخصيات التى تتنوع علاقتها بالكاتبة. بين شخصيات تقع فى محيط الأسرة ، أو علاقة صداقة تمت داخل السجن . .

وتنقسم الشخصية - من حيث حضورها المؤثر فى الأحداث - إلى : شخصية رئيسة ، وهى الراوية ، وشخصيات ثانوية ترتبط بعلاقة ما بالراوية ، وشخصيات حقيقية ، وشخصيات تستمد حضورها عبر الحوارات المتبادلة ، مثل الشخصيات السياسية : مصطفى النحاس ، جمال عبد الناصر ، السادات . وثمة شخصيات مؤثرة مثل : السجان ، الزوج ، الأخوة ، الجدة . .

والشخصيات فى حملة تفتيش تنقسم إلى :

١- **شخصيات** ورد ذكرها فى الأحداث : إسماعيل صدقى باشا ، مصطفى النحاس باشا ، الشاعر الهمشرى ، جمال عبد الناصر ، أنور السادات ، توفيق الحكيم ، طه حسين ، الطيار مجدى ، وريا وسكينة . .

٢- **أفراد أسرة الراوية** : الأخ عبد الفتاح ، الأخ محمد عبد السلام ، الأب ، الأم ، الجدة ، الزوجين : أحمد رشدى سالم ، رشاد رشدى . .

٣- **شخصيات السلطة** : المأمور ، المحقق ، السجانة ، الجنود ، الضابط . .

٤- **شخصيات داخل السجن** : أمينة رشيد ، عواطف عبد الرحمن ، نوال . الفتيات : صباح ، أمل ، نادية ، هدى ، سيدة .

علاقة الراوية بالشقيق عبد الفتاح :

تبدأ الرواية بمرضه ، ومحاولة إنقاذه بعلاجه فى إحدى مستشفيات لندن . وفى تلك اللحظة تسرع الكاتبة فى كتابة سيرتها لتدفع الموت عنها . . هذه هى نهاية العلاقة بين الراوية وأخيها . هى الوحيدة من أفراد الأسرة التى تعرف طبيعة مرض أخيها . ورغم أن شقيقها عبد الفتاح يكبرها بتسع سنوات ، فإن الراوية تعده الأب الحقيقى لها ؛ كان معها فى أثناء الانتهاء من إجراءات الطلاق من زوجها؛ « ليربت الأوجاع ، وليضمد الجرح » (٦٦) . « كان أخى عبد الفتاح رقيقًا كما النسيم ، ومضى فى مايو ١٩٧٣ ، وهو فى الرابعة والخمسين ، بعد طلاقى فى يونيو ١٩٦٥ بثمانى سنوات » (٦٧) . علاقتها بعبد الفتاح تخطت حدود الأخوة ؛ فهو الأب والرفيق الموجه « لم يكن أبى رفيق طريقى ، ولا نمت بينى وبين أبى هذه العلاقة الفريدة التى نمت بينى وبين أخى فى فترة مرضه . سقطت الحواجز بيننا والمسافات ، بعد أن كان الأب ، أصبح الابن والأب معًا ، والسمير والصديق والموجّه وطفلى المدلل معًا » «أبات ملتاعة عليه ، وأصبح على بسمته الخجول الراضية ، وقد كسبت أنا يومًا جديدًا ؛ يومًا آخر من أيامى الفريدة ، وعمقت أكثر هذه العلاقة النادرة ، المتعددة الأبعاد التى أغنتنى وأخى موجود ، وما زالت تغنينى وهو غائب » (٦٨) .

تشعر الراوية بعد موت أخيها عبد الفتاح ، أن الموت نهاية صراع طويل مع الحياة « بدا لى الموت سهلاً سهولة متناهية ، وجميلاً » [٦٩] . وتتشكل بين الراوية وأخيها محمد الزيات علاقة أخوة ونضال ؛ فهى تصحبه إلى سجن طرة ، تشعر بافتقاده حينما يدخل السجن ، تعانى تعرضه لذبحة صدرية عقب دخوله المعتقل ، تدور بينه وبين الراوية أحاديث عن أسباب الهزيمة ، يشتركان معًا فى صياغة قرار لمجلس الشعب بعنوان: « نقول : لا ،لجمال عبد الناصر ؛ رفضا فيه فكرة تنحى عبد الناصر عن الحكم » .

* * *

الأب :

تحتفظ ذاكرتها ببعض الذكريات عن والدها ؛ فقد مات وهى فى الثانية عشرة . تكوّن صورة عن أبيها ، تختلف كل الاختلاف عما ذكرته جدتها . يصفها الأب بأنها فتوة . تذهب معه إلى المدرسة فى مدينة المنصورة . بموت أبيها توقفت عن النزول إلى الحديقة .

* * *

الأم :

حكاياتها عن ريا وسكينة . براعتها فى نسج قصص

وحكايات من الخيال . تلوذ بحضن أمها عندما تستشعر الخطر . نواهى الأم تزعجها « علمتنى أمى ألا أفعل ، وألا أقول ، وألا أصرخ ، وصادرت فى كل مرة صوتى قبل أن يرتفع . باركت سلبيتى ، وأدرجت إيجابيتى فى نوع من العدوانية ، وتعلمت فيما تعلمت أن أقهر ذاتى واقتضانى التحرر من تربيتى المقموعة عمرًا ، أن أقع بلا وعى فى الموروث ، وأعاود وقفتى بالوعى المكتسب »[٧٠] .

* * *

الجدة :

تحكى حكايات عن الجن والعفاريت والشاطر حسن ، وعن الأب فى صباه وشبابه . لا تصدق الراوية تلك الحكايات . تكف الجدة عن الحكى للطفلة ، تتمنى أن يكون نصيب ولديها غير نصيب أبيهم[٧١] . تحفظ الراوية حكايات الجدة ، ويمكنها أن تستكمل ما تعثرت الجدة فى حكيه . تتماثل الجدة مع تمثال صنعه فنان لزوجته فى متحف التاريخ الطبيعى بلندن . سيظل للعلاقة القائمة بين الراوية وجدتها أكبر الأثر فى حياة الراوية . تحكى عن الثعبان الذى احتل بئر السلم ، والمحاولات المتكررة للتخلص منه .

* * *

الجد :

قام باستكمال بناء البيت ، فعلى يديه تحول البيت إلى معجزة معمارية . منعت نافذة حجرته الراوية من الصعود إلى السَّطح ، إضافة إلى أنه لا يفارق مقعده الحجرى [(٧٢)]

* * *

الزوج الأول : أحمد رشدى سالم :

ارتبط زواجها به بمرحلة جديدة من مراحل الانتقال من مكان إلى آخر ، نتيجة لمطاردة البوليس السياسى . ارتبط بيت الزوجية فى صحراء سيدى بشر بالبيت الحقيقى للراوية « كان بيت سيدى بشر صنعى واختيارى » .

* * *

الزوج الثانى : رشاد رشدى :

بدأت زيجتها الثانية منذ ١٩٥٢ ، وانتهت عام ١٩٦٥ . واجهت اللوم من القريبين على زواجها الثانى ؛ بزواجها منه انقطعت علاقتها بالزملاء والزميلات ؛ تفقد ذاتها وتذوب فى كيان الزوج . توترت العلاقة بينهما بعد خمس سنوات من الزواج ! عاشت معه ثلاثة عشرة عامًا . غادرت بيته إلى بيت أسرتها ، لتثبت أن الأرض كروية . لا تذكر الأسباب الحقيقية للطلاق . وتقيِّم تجربة زواجها تقييمًا موضوعيًا ، تبحث عن بداية جديدة لتواصل ما

انقطع من مسيرة كفاحها ونضالها السياسى .

* * *

علاقة الراوية بشخصيات تمثل السلطة :

جاءت الشخصيات السلطوية فى صورة نمطين من الشخصيات : **الأول** : شخصيات قامعة ، تتميز بالعنف ، وتمارس الاضطهاد ؛ أى أنها شخصيات مشوهة نفسيًا ، تتلذذ بتعذيب السجناء والمعتقلين . والعلاقة بهذا النوع تتسم بالتحدى والكره ، والنفور التام. **النمط الثانى** : من الشخصيات التى تنتمى للسلطة ، لا تبالى بشىء ، فهى شخصيات لا تتعاطف مع شخصية السجين أو المعتقل . ومع ذلك فإنها لا تضمر الشر ، أو تمارس لعبة القهر ، ومن ثم فهى تتمتع بقدر كبير من الحس الإنسانى . وقد أوضحت لطيفة الزيات فى تناولها لهذا النمط من الشخصيات ؛ أنها تعانى القهر والظلم والاضطهاد ، فهى الأخرى مقموعة . .

من **النمط الأول** : الضابط قاسى الملامح : سخرية الضابط منها ومن زوجها . حوار ساخر عن المثقفين والثقافة . شعور الضابط بالانتصار عليها ، وعلى جماعتها ، لقاؤها به فى حجرة التحقيق لمدة عشر ساعات . سعادته عند سماعه صيحات التعذيب ، تيقظ كل حواس الكاتبة لمواجهة قمع المحقق قاسى الملامح . تحول القمع البشرى إلى قمع تقنى تستخدم فيه تقنية

المونتاج ، والتنصت ، والعين السحرية . . إلخ .

مأمور السجن :

يدبر مؤامرة لإحباط إضراب السجينات داخل الزنزانة . يتوعد السجينات ، يصادر خطابات أمينة رشيد ، تفشل خطة المأمور فى كسر الإضراب . .

السَّجَّانة :

تطارد السجينات . تصورها الكاتبة مشوهة ، وممسوحة الصدر والأرداف . تتهجم السجانة على الراوية . تحتج السجينات على ذلك . تشبيه الراوية للسجانة بأنها مثل ريًا وسكينة . تفتش السجانة دورات المياة بحثًا عن الرسائل وأدوات الكتابة . رأى الراوية فى أن الاستعراض الشرس للسلطة الذى يتزعمه مأمور السجن مع الضابط والسجانة يتساوى مع ما يشيعه القتلة واللصوص من قهر وعنف .

من النمط الثانى :

معاون الشرطة :

يسخر من كل ما جرى ويجرى ، ويشرف على بداية المرحلة الأخيرة من الرحلة ، وخلف قناعه المباحثى ضحكة سخرية مكتومة من كل ما جرى ويجرى [٧٣] ، «يصف مهمة نقلها للسجن بأنها مهمة خطيرة [٧٤] . يسألها عن التهمة التى أدخلتها السجن ».

الجندى المرافق لها :

يتلقى الأوامر فى صمت تام . تصفه بأن وجهه نصف نائم ، أو نصف ميت ؛ إرهاقًا وجوعًا وذلاً ومسكنة .

وكيل النيابة :

يظهر استعداده لمساعدتها . يسأل : لِمَ تهتم بالسياسة وهى المرأة الحلوة ؟!

السَّجَّانة [الست علية] :

لم تعْدم الشعور الإنسانى تجاه الآخرين ، وخاصة السجناء؛ فهى تترفق بالراوية رغم التحذير من ألاعيبها . تصبح صديقة حميمة للراوية ، تكتب لها الراوية رسالة ، تعبر فيها عن امتنانها ، وتعترف بصداقتها « يا حارستى ، أنت من بدَّلت وحشتى أنسًا وأحلت غربتى وطنًا» (٧٥) . جعلت هذه العلاقة السجن مكانًا تهفو نفس الراوية إليه . تزورها فى السجن ، وتستشعر أن الحب يلف الكون حولها .

الصديقات :

رضوى عاشور :

تجلس فى غرفة الانتظار . تروى لها الكاتبة عن علاقتها بأخيها عبد الفتاح ، وتحكى تفاصيل موت أبيها . أرادت أن تجنب الكاتبة الخوض فى تجربة موت الأخ . ترى رضوى عاشور أن الكاتبة تحمِّل نفسها فوق طاقتها .

أمينة رشيد :

تكتب لها الراوية رسالة تعبّر فيها عن حبها وصداقتها . تأخذ العلاقة بينهما شكلاً أموميًا . تعاونها فى اجتياز أيامها الأُوَل فى السجن . بينهما وحدة صاغها الفكر والرأى والمشاعر الإنسانية «أصبحتِ أقرب إلىّ ، وألصق بقلبى وفكرى وكيانى من كل من عداك » (٧٦) . تواجه المحن والأزمات بالغناء . يتم التحقيق معها عند المدعى الاشتراكى. يتم تفتيش أمينة رشيد عند بوابة السجن . تهديد أمينة رشيد بإيداعها زنزانة التأديب . ثورة السجينات وإضرابهن ، فى محاولة للضغط على مأمور السجن . نجاح الراوية والسجينات الإسلاميات . تجمع الراوية مذكراتها ومذكرات أمينة رشيد ، وتخبّئها .

السجينات الإسلاميات :

نشأت علاقة بينهن وبين الراوية . تدافع عنهن الراوية . حينما يصر مأمور السجن على تفتيشهن . تساعد صباح فى التخلص من رسالة أبيها بإلقائها فى المرحاض .

لطيفة الزيات فى أوراقها تحاور هذه التجربة التى عاشتها ، وهى حينما تفعل ذلك تحاول كسر تلك التابوهات (*) التى عرفت بالنسبة لكُتَّاب السيرة ممثلة فى الجنس والسياسة والدين .

(*) القضايا المحرمة .

ثمة إشارات سريعة للدين ، كتعجبها من ضخامة المسجد وسط البنايات القميئة المتداعية . وجود المسجد بوصفه بنيانًا ضخمًا لم يفد ساكنى هذه المنطقة الفقيرة ، ولم يحسّن من أوضاعهم الاجتماعية والاقتصادية . وباستعادة لطيفة الزيات مسيرتها ، تقدم نموذجًا للإنسان المصرى الوطنى الذى يعى قضايا وطنه وشعبه منذ الطفولة ؛ فقد تفتحت عيناها ومشاعرها على مظاهر الفقر والمرض ، والتفاوت الطبقى بين الناس ، وطمحت إلى وجود عدالة بين الناس . فما معنى وجود أغنياء متخمين ، وفقراء تنهش فى أجسادهم الأمراض والأوبئة ، واحتلال يستعمر البلاد ويبتز مواردها ، وحياة سياسية فيها الكثير من الفساد ، وأحزاب موالية للملك والاستعمار ؟ ومن هنا ، فقد تكوَّن منظورها عن الذات منذ بداية الوعى « وتعمق أثناء دراستى الجامعية فى الفترة من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦ ، وقد حررنى هذا المنظور عن الذات من أسر الذات ، ومازال يحررنى ، وأطلقنى فى كل مرة إنسانة فاعلة ومسئولة ، متفتّحة على الوطن والناس ومشغولة بهمومهم »[٧٧]

يشغل بال لطيفة الزيات ذلك القهر بتجلياته المتعددة ، سواء أكان قهرًا سلطويًا أم قهرًا أيديولوچيًا.

تسير الأوراق فى ثلاث مسارات :

الأول : مسار الشخصية ، الأنا الساردة .

الثانى : مسار تاريخى اجتماعى ، حيث يتبع السرد والوقائع والأحداث التى وقعت فى تلك الفترة .

أما الثالث : فهو يتمثل فى علاقة المثقف بالمجتمع وقضايا الوطن ؛ فالمسار الثالث هو نتاج تداخل المسارين السابقين . فالأوراق تقدم صورًا ومواقف متعددة للمثقف ، وعلاقته بالمجتمع والسلطة .

بهذه المسارات الثلاثة ، توسع لطيفة الزيات رواية السيرة الذاتية . وتؤكد الراوية على مفاهيم وقيم مثل : الخير، والشر، والقهر، والخوف، والمطلق .

* * *

النوڤيلا :

تعد كتابات لطيفة الزيات نموذجًا للتنوع الإبداعى ، فإذا كانت الرواية هى الغالبة على أعمالها : الباب المفتوح ، صاحب البيت ، حملة تفتيش . بالإضافة إلى السيرة الذاتية المتغلغلة فى معظم أعمالها ، والمشكِّلة الملمح الأكثر وضوحًا فى إبداعها . فإنها كتبت القصة القصيرة ، والحلقة القصصية والمسرحية ، وفى كل عمل تطالعنا الكاتبة بشكل أسلوبى جديد ، يتفق تمامًا مع طبيعة المحتوى الذى تعرضه[٧٨] .

ثمة تداخل بين الأنواع الأدبية ؛ النوڤيلا – على سبيل المثال – وهى المنطقة الوسطى للتداخل بين القصة القصيرة والرواية من

حيث اتساع المدى وكثرة الشخصيات ، وهى تقترب من القصة القصيرة فى كونها تعتمد على حدث واحد يتطور ، حتى أن النهاية تدهشنا ، مع أنها قد تكون محصلة منطقية [٧٩]

وفى قصة «الرجل الذى عرف تهمته» يحدثنا الراوى عن رحلة عبد الله اليومية ، وكيف أنه يقضى المساء فى مشاهدة برامج وملسلات تليفزيونية ؛ إنها رحلة بحث من خلال قنوات التليفزيون التى ظلت - لسنوات - تملأ الفراغ فى حياته ، بما تبثه من مسلسلات وفوازير ، لكن اليوم يختلف عن أى يوم آخر . . فجميع القنوات تبث خطابًا للرئيس ، يتحدث فيه عن الثورة المزعومة فى إطار ثورات الأمن الغذائى ؛ البيضاء ، والخضراء والصفراء ، الإدارية ، والزراعية ، والسياسية التى تحدث عادة فى غفلة من الناس ، وتحول أحوالهم - عادة - إلى الأسوأ » [٨٠] .

يفكر الراوى فى أحوال أبنائه التى اكتشفها بالمصادفة مؤخرًا ، ويربطها بما سمعه من حديث للرئيس ، فعبد الله بطل القصة - يواجه عالمًا لم يكن يعلم عنه شيئًا ، مما يسبب له ضيقًا ، لم يستطع معه الركون إلى النوم لحظات كعادته وهو واقف فى طابور الجمعية ، فى انتظار الحصول على زجاجة زيت . الرحلة هنا مجازية ، تقترب من رحلة الراوية ، غير أنها ما تلبث أن تصير رحلة حقيقية ، ينتقل فيها البطل من مكان إلى

آخر ، من بيته إلى السجن ، تكثر المشاهد الدرامية ، مشهد الجد والحفيد ، واقتحام الضابط والجنود شقة عبد الله بحثًا عنه ، ومشهد زوجة عبد الله داخل إطار الصورة التى فقدت مدلولها وبقى الإطار موجودًا ، وتتابع مشاهد من حياة عبد الله داخل بيته وخارجه ، وكذلك التعرف على حياة والده من خلال تلك المشاهد الساخرة والفلاشية ؛ مشاهد تصور فقر الأسرة ، وخاصة الأبناءَ الصغارَ . ولا يكتفى السرد بذلك ، بل يقدم لنا انتماءاتهم الفكرية وبواعثها النفسية والاجتماعية أيضًا . .

النوڤيلا تسمح بمثل هذه التفاصيل العديدة ، والتعرف على الكثير من الشخصيات ، سواء الرئيسة أو الثانوية [عبد الله - الزوجة - الأب - الابنة - الابن - الضابط - المحقق - الشاب الذى يكبر ابنته بعدة أعوام - النزلاء السياسيين - المحامى]

هذا التنوع فى الشخصيات والمشاهد الدرامية الفانتازية أيضًا ، يقوم بإظهار أزمة البطل داخل إطار الموقف الواحد « اللحظة المكثفة » ، وهو ما تمتاز به القصة القصيرة ، يبدو كل شىء يتجه إلى غاية محددة ، أو كما قال لوكاتش : « تتحرك بتوتر مطرد صوب حادثة نهائية تتطابق مع القيمة الأسلوبية فى القصة القصيرة الكلاسيكية » [٨١] .

ونجد تيمة الرحلة فى قصة «على ضوء الشموع» . «تقوم البطلة مع مجموعة من الأصدقاء برحلة إلى قرية سنور ،

ويستحضر الوصف تفاصيل دقيقة عن المكان . . توغل الأتوبيس فى الطريق الزراعى ، حيث أشجار النخيل والتلال الصحراوية وشط النيل والمعدية مزدحمة بالأطفال بملابس العيد . . ومن هذا المكان ينتقل الوصف إلى أماكن عدة فى الوقت نفسه ، ويتقاطع كل ذلك مع وصف داخلى لما يمور فى نفس البطلة ، عبر ذكريات عن حديقة بيتها المطل على النيل ، وتفاصيل عن المكان الذى ترتاده البطلة وزوجها ؛ كافيتريا الليل والنهار ، المطعم الأنيق ، ومع ذلك يظل النص محافظًا على قدر كبير من الكثافة والتركيز » [٨٢] . وفى رواية «صاحب البيت» نلمح الرحلة التى تبدأ منذ خروج سامية مع رفيق صديق زوجها من شقتها ، مصطحبة محمدًا - زوجها - فى رحلة هروب من البوليس .

ترجع أزمة أبطال النوڤيلات إلى أسباب اجتماعية ونفسية . فأزمة عبد الله تكمن فى اتهام ألصق به ، وهو لا يدرى عنه شيئًا ؛ هو : التخابر مع دولة أجنبية ، فكيف لمثل هذا الرجل البسيط البعيد عن كل هذه الهموم الفكرية والسياسية أن يواجه أزمته ؟ أما سامية بطلة صاحب البيت فتعانى طيلة الوقت أزمة الوحدة والاغتراب وعدم الاعتراف بها . وتعانى راوية قصة على ضوء الشموع من علاقة مأزومة مع زوجها الذى أفنت حياتها فيه ، وشعورها بالقهر تجاه تصرفات الزوج معها .

تحدث هذه المعاناة تحولاً داخليًا للشخصية ، تكون تفسيرًا لأسباب المعاناة الداخلية للأبطال، ومن ثم يتحدد مسار الأحداث، وسلوك الشخصيات، ورؤيتها لواقعها المأزوم فى محاولة منهم للخروج من أسر هذه الأزمة . إذا كانت النوڤيلا تأخذ من الراوية فكرة رحلة البطل فى الحياة ، فإن أبطال قصص لطيفة الزيات لا يحفلون بتلك المفارقة الكونية التى تحكم حياة أبطال النوڤيلا عادة ، إلا أنهم يعنون بالواقع اليومى الخارجى (٨٣)، ومقاومة أسباب تفسخ هذا الواقع ، وهو ما حدث - بالفعل - بالنسبة لعبد الله ، حينما يفكر فى علاقته بأبنائه ، وكيف وصلت الأمور إلى حد القطيعة الفكرية معهم . وتطمح بطلة على ضوء الشموع إلى تغيير واقع القرية المتردى ، ومعاناة الفلاحين ، ممثلة فى المرض والفقر والجهل « ورأت وسمعت واستوعبت ، وتوقفت واستوعبت ، وتوقفت تجتر (*) فى ذاكرتها ووجدانها تفصيلاً بعد تفصيل لكى لا تنسى ، لكى لا تغضب » (٨٤) . وفى الفصل الثالث عشر ، تقرر سامية العودة إلى محمد ورفيق لتخلصهما من قبضة صاحب البيت قبل أن يتعرف إليهما ، ويسلمهما للبوليس . وأمام رغبتها المستميتة فى تحريرهما وتحرير نفسها تندفع بكل قوتها فى محاولة منها لقتل صاحب البيت .

تأخذ النوڤيلا من الرواية المساحة الكبيرة للتمهيد ، أو

(*) تسترجع .

العرض للأسباب المؤدية للأزمة ، فى حين أن القصة القصيرة تعرض للحظة الأزمة منقطعة عن جذورها وأسبابها ، فالقصة القصيرة لا تحتفى بالعرض أو التمهيد ، فى حين يقع العرض الدرامى فى بداية النوڤيلا ، ويظل فى مسار تطوره حتى يصل إلى الأزمة ، ومن ثم نتعرف إلى الشخصيات ، فتذكر أسماءهم ، وملامحهم الجسدية ، وذواتهم الداخلية والنفسية . .

نحن نقترب من بطلة على ضوء الشموع ، ونتعرف على مواقفها من أزمتها « وقفت خلف باب الشقة التى تقيم فيها ، تستعجل الرحيل ، ورغبة قديمة تلح عليها فى الإفلات من الشقة العالية المطلة على النيل ، ومن دائرة نفوذ زوجها ، يرقد فى السرير إلى ساعة متأخرة من النهار كعادته » [٨٥] . وعلى مدار أكثر من خمس صفحات من بداية القصة ، لا نرى صدى لأزمة الراوية ، فى حين انشغلت الكاتبة بوصف تفاصيل دقيقة للرحلة . . تأتى أن يسير كل شىء وفقًا لبرنامج مسبق فى إجازة آخر الأسبوع القصيرة . . يخصص عصر اليوم لجولة حرة حول البيت والحقول التى يشرف عليها » [٨٦] يتخلل هذا الوصف مونولوج غير مباشر ، يهيئنا للتعرف على أزمة الراوية « وخطر ببالها وهى تتجول أنها كفت من زمان طويل عن التجوال والتأمل، وارتسم فى خيالها الدمع ينسحب بلا صوت على خدين معروقين لأم ريفية . . تقرأ كل شىء ، وأى شىء ، حتى

لا تفكر .. هل أصبحت كالقطار يفقد توازنه ، ويتحطم ، إن خرج عن شريط السكة الحديد » [٨٧] .

وفى صاحب البيت ثمة تفاصيل كثيرة عن حياة سامية قبل زواجها من محمد وعلاقتها به ، ورحلة الهروب هنا مليئة بالأحداث الصغيرة ، ورصد المشاعر والأحاسيس ، منذ لحظة هروب محمد ، وعلم سامية بذلك ، رغم قلة عدد الشخصيات [سامية ، محمد ، رفيق ، صاحب البيت] ، وعبر الاسترجاعات - الكثيرة - والمونولوجات الداخلية لسامية التى تقطع السرد الآنى ، وتحيل المتلقى إلى زمن الطفولة ، أو إلى فترة ما قبل ارتباطها بمحمد والزواج منه ..

ثمة رأى أن الرواية مونولوجية يهيمن عليها صوت وحيد هو صوت سامية التى تعبر عن الشخصيات المختلفة فى الرواية [٨٨] . لكن الحوارات القليلة المتناثرة يمكن أن تقدم لنا آراء الآخرين فى شخصية سامية ، فها هو رفيق يفصح عن رأيه فى ارتباط محمد بسامية :

« - كان مالك انت ومال الجوازة دى ؟ والغريبة يا أخى إن كل زملائك حذّروك .. طول عمرها حتفضل عبء عليك » [٨٩]

تختار لطيفة الزيات نهاية مفتوحة لتلك النوڤيلات ، فنحن لا نجد الموت يتربص بأية شخصية من شخصياتها ، عكس ما لحظه خيرى دومة فى النوڤيلات العالمية ، مثل : « الموت فى

البندقية » لتوماس مان ، و « موت إيڤان إيليش » لتولستوى ، و« الموتى » لجويس . ففى قصة الرجل الذى عرف تهمته بعد أن تم استجواب عبد الله عن تهمته من قبل المحقق ، لا ندرى هل أفرج عنه ، أو ثبتت التهمة عليه ؟! « هل لديك أقوال أخرى ؟ وأقفل محضر التحقيق دون أن يدلى عبد الله الذى عرف أخيرًا تهمته بأقوال أخرى» [(٩٠)] . وتنتهى قصة على ضوء الشموع نهاية مفتوحة أيضًا ؛ تتساءل الراوية : هل يمكنها أن تبدأ من جديد ، تعود إلى ذاتها التى كانتها قبل زواجها وفنائها فى هذا الزواج ؟ « يتأتى على المرأة ، وقد انتهت اللعبة أن تقف على قدميها ، وأن تؤوب إلى نفسها ، إلى أهلها وناسها ، إلى بيتها بعد غيبة عشر سنين » [(٩١)]

لا يمكن للقارئ الجزم بمعرفة مصائر الشخصيات فى النوڤيلا ؛ فالنهايات السابقة تثير فى نفس المتلقى الأسئلة لديه . وتظل هذه الأسئلة بلا حل ، الأمر الذى يربطها بالقصة القصيرة التى لاتعطى - فى الغالب - إجابات أو حلولاً نهائية .

* * *

الشخصية :

من الطبيعى أن تختلف الشخصية فى النوڤيلا عنها فى كل من الرواية والقصة ، فشخصيات النوڤيلا تقع فى منطقة وسطى ، فهم ليسوا مثل الشخصيات الروائية كاملة النمو والوجود ، بما لهم من تأثير ونفوذ سحرى على القارئ ، يعيش معهم ، ويستشعر أحلامهم ، ويعانى آلامهم .. إلخ .. « لا يوجد فى القصة القصيرة العادية بطل ؛ لأنها - أولاً - تعزل الشخصية فى لحظة الأزمة وحدها ، ولا تدل على آخرين من الشخصيات ؛ إنها تمثل ذاتها ، كما يقول أوكونور ، فلا نرى لها بالتالى وجودًا متحققًا خارج أزمتها [٩٢] . غير أن شخصيات النوڤيلا تتمايز عن شخصيات القصة ؛ حيث إننا عرفناهم قبل حدوث الأزمة بفترة، كما سبق القول ، فى فترة التمهيد الطويل نوعًا ما .. فلم تعد غريبة على القارئ ؛ نحن القراء نعرف أسماءهم ووظائفهم ، ونتتبع تنقلاتهم هنا وهناك .

وتتيح النوڤيلا التعرف على ظروفهم وأحوالهم الاجتماعية ، وانتماءاتهم السياسية إن وجدت ، فهم بذلك الأقرب إلى أبطال الروايات من الشخصيات القصصية . من النادر ألا توجد شخصية دون اسم ، كما هى الحال فى غالبية القصص القصيرة ، فنعرف عبد الله ، ونتعرف أيضًا على أفراد أسرته وانتمائه الطبقى، وقناعاتهم السياسية والفكرية ، ونتتبع رحلة عبد الله

ومراحلها المختلفة فى سبيل الوصول إلى كنه تهمته ، ونعرف نشأة سامية - صاحب البيت - فى البيت القديم ، وعلاقتها برفيق ، ومحمد ، ومحاولتها المستميتة فى البحث عن ذاتها الضائعة فى الآخر ، ونتعرف على الراوية فى «على ضوء الشموع» ، على نمط حياتها وحياة زوجها ، ونطَّلع على أفكارها وانتمائها السياسى المخالف لانتماء زوجها ، ونقترب من حياتها ، فنعرف أصدقاءها ، ونسترق السمع لأحاديثهم ومناقشاتهم .. إلخ .. فالشخصيات تتحرك أمامنا ، ونتلمس معاناتهم وأزمتهم . نحن نشاركهم تلك الأزمة عبر التفاصيل الدقيقة والمتراكمة التى تبثها النوفيلا عنهم « وكأن أبطال النوفيلا يشترك فى صنعهم تعاون بين الصيغتين الملمحية والدرامية ، فنحن نراهم أشخاصًا بذواتهم وأسمائهم وأماكنهم ، كما نراهم أشخاصًا فى حالة فعل ، فى قلب أزمة محتدمة » (٩٣)

تستعيض لطيفة الزيات برسم الشخصية ، عبر التفاصيل الجسدية ، رسمَ بروفيل(*) نفسى دقيق لشخصياتها . فمثلاً نحن لا نقبض على أى ملمح ، أو وصف جسدى ، لعبد الله بطل الرجل الذى عرف تهمته ، أو لزوجته . ولا نتعرف على تفاصيل أو ملامح جسدية لراوية قصة على ضوء الشموع ، وإنما نتعرف

(*) ملمح أو صورة جانبية .

على حالتها النفسية من خلال مواقف ومراحل مختلفة من حياتها . . « على طيلة سنتين ، وهى تهدم من يسار الدفتر الرملى اللون ما تبنيه فى اليمين ، وخطوط المشروع لا تكتمل . تعلقيات الإنسان السياسى فيها حيًا لم يزل »[٩٤] . « شىء ما خطأ فى بنيانى »[٩٥] ، ونعرف عن رفيق صاحب البيت ، بأنه عدوانى سطحى ومقتحم « رفيق محروم من الخيال ، وهو لن يشعر بالحقيقة إلا عندما يمر بتجربة مماثلة لا قبل ذلك »[٩٦] .

وما يتاح لنا معرفته عن الأشخاص من وصف جسدى لهم . لا يفى بمتطلبات الحبكة كما هى الحال بالنسبة للرواية ، فلا نعرف عن صاحب البيت سوى أن صوته ضخم لا يتناسب مع جسده القصير النحيل[٩٧] .

وفى هذه النوڤيلات ، نلحظ وجود خط فانتازى ، وهو ما أشارت إليه لطيفة الزيات نفسها . تقول عن المتغيرات التى شملت كتابة الستينيات « فى الحالات القليلة التى تم فيها استخدام هذا البنيان العضوى تم تجريده من مضمونه، وبوصفه نظامًا إشاريًا يقوم على رؤية الحقيقة باعتبارها حقيقة موضوعية كاملة ومطلقة ، وحلَّ فيه الغموض محل الوضوح ، واختلطت فيه المستويات الزمانية والمكانية والواقع التسجيلى والوثائقى والفانتازيا ، وتجزأت فيه الحقيقة ، وتعددت وتجاوزت نتيجة هذا الخلط[٩٨] .

« ستشرب هى قطعًا من طاسة الخضة ، لائذة برب الفلق من شر ما خلق ، وقد عادت لائذة إلى البيت الذى أتت منه ، وإليه تعود . . » [(٩٩)]

هذا المشهد العجائبى يذكرنا بالتراچيديات الإغريقية ، حيث يقف البطل فى مواجهة الكورس الذى يتغنى بعذابات البطل المرتبطة بالقدر الذى كتبه عليه الآلهة ، ولا مفر من ذلك القدر . غير أن وظيفة هذا العنصر فى التراچيديا اختلفت عن دورها فى النوڤيلا الحديثة ، « ومن ثم فإن العنصر ذاته الذى كان يسهم فى تدعيم البنيان العضوى للتراچيديا الكلاسيكية ، أصبح فى النوڤيلا المعاصرة ، عنصرًا مضادًّا لهذا البنيان » [(١٠٠)] .

ويتحدد المكان فى النوڤيلا ، حيث يدور فى أقل حيز مكانى ، وإن سمحت التفاصيل الصغيرة بالإحساس بسعة المكان وتنوعه . فقصة على ضوء الشموع تدور فى مكان واحد هو إحدى قرى الفيوم . باعتباره مكانَ وقوع الحدث الآنى ، فى حين ترتبط أحداث الماضى بأماكن أخرى : الكازينو ، المسرح ، الشقة المطلة على النيل . وتتحول الرحلة المكانية إلى رحلة زمانية داخل نفس البطلة عبر التأملات والاسترجاعات ، التى لا تبتعد أبدًا عن الإطار الدرامى المسيّج لأزمة الراوية . فأحداث الرجل الذى عرف تهمته تقع فى مكان محدد داخل الزنزانة [(١٠١)] ، إلا أن الاسترجاعات تقوم بدور كبير فى تنوع

الفضاء المكانى واتساعه ، لينتقل عبد الله بذاكرته إلى الجمعية التعاونية والشقة ، ومكتبه « تأكد له أنه يحلم حين فتح فمه لينبِّه أباه إلى خطورة سبِّ الحكومة ، وبقى فمه مفتوحًا دون أن يسعفه حلقه بالصرخة فالآبار قد تسممت فعلاً ، والزرع قد هلك . أبوه يقسم الآن أن أحدًا من أهل بيته لا يسرق قوت الشعب ، ولا يمتص دماء الناس ، وفراغ اليدين يكذِّب الاتهام وبقع الزيت . وكما فى الحلم كاد أبوه ينقضُّ عليه مرتين ولم ينقضَّ ، قذفه كل مرة بسؤال ، تراجع حتى قبل أن يكتمل السؤال ، وعيناه تطوِّفان المكان بحثًا عن حفيده الذى اختفى الآن تمامًا من المشهد . متى ، وأين اختفى ؟ » (١٠٢)

* * *

الحلقة القصيصة :

تقع مجموعة الرجل الذى عرف تهمته فى المنطقة التى تقع فيها الحلقة القصصية ، وهى منطقة وسط بين القصة القصيرة والرواية . المجموعة تتكون من ثلاث قصص : الهشيم ، كلمة السر ، الرجل الذى عرف تهمته . لا يمكننا أن نصنف هذه المجموعة تبعًا للتصنيف الثلاثى للحلقة ، ممثلاً فى الحلقة التى كتبت قصصها مستقلة ، أو التى اتصلت قصصها منذ البداية ، أو النوع الثالث الذى يتم فيه جمع القصص وترتيبها وفق نسق يرى الكاتب أنها تنضوى(*) تحته . وفى تقديرى أن هذه المجموعة كلٌّ متصل منذ البداية . مثلما تؤلف الرواية فى الغالب ؛ أى أن المؤلف حينما كتب القصة الأولى فى المجموعة ، فقد كان فى تصوره المخطط الشامل لمجموعته ، وكيف تشكل هذه المجموعة كلاً متصلاً أو حلقة .

من قراءة قصص المجموعة ، نلمح تكرار المكان الذى تدور فيه قصص المجموعة ، وهو ؛ الزنزانة ، والسجن ؛ فالقصة الأولى الهشيم تدور أحداثها فى أحد السجون ، حيث يتلقى السجناء تدريبًا شاقًا لا يعرف سببه أو الهدف منه ، إلى أن يقع انفجار ضخم تتحول الأشياء على إثره إلى هشيم . وفى

(*) تصنف .

القصة التالية كلمة السر يحكى الراوى قصته من الزنزانة رقم «١» عنبر « ٧ » سجن مصر . وفى قصة الرجل الذى عرف تهمته تبدأ الأحداث داخل بيت عبد الله ، ثم تنتقل إلى الجمعية ، فى أثناء شراء عبد الله زجاجة زيت ، لكن الأحداث تنتقل بعد ذلك وإلى نهاية القصة ، داخل السجن والزنزانة . توحد المكان إذن فى القصص الثلاث ، فى حين نجد الراوى فى قصتى : الهشيم وكلمة السر هو المتحدث ، وهو شخصية حاضرة فى القصتين ، غير متعيّن الاسم ، لكنه يروى الأحداث من منظوره ورؤيته الخاصة « وفى مرحلة مبكرة تخيلت أنا أن التدريب مرحلة ستنقلنا إلى مرحلة أكثر تقدمًا ، وإن لم أعرف على وجه التحديد ماهية المرحلة التى ينتهى إليها التدريب» [(١٠٣)] . « منذ أن رأيت بالأمس هشيم الزجاج يعود يفرش الأرض ، هذه المرة بلا تمهيد ، بلا انفجار يهز الأرض ، تغيرت نظرتى للأمور » . « وأنا أعرف الآن يا رفيقى لِمَ لازمنى الشعور بالذنب طيلة سجنى دون ذنب ، ولابد أن أكون مذنبًا » [(١٠٤)] .

وقد يتحدث هذا الراوى بضمير الجمع ، مُعبِّرًا عما يعانيه هو ورفاقه من قسوة التدريبات والمدربين « بينما نحن نفقد وعينا وإرادتنا يومًا بعد يوم ، فى محاولة لمجاراة التجويد والتجديد يأت هذا الصوت الجهورى المحايد من الكوة ، أعلى البرج بتوجيهاته» . « الأكيد أننا سنموت هنا جميعًا تحت أسنة الزجاج

بما فينا صاحبة الصوت » [١٠٥] « لأتخلص من ذلك الرعب الذى يتملكنى من أننا سندفن جميعًا تحت ركام الهشيم » [١٠٦] . « كنا رفاقًا فحسب يوم سألنا من أين أتى الانفجار العمد ، يوم تجمعنا نعمل معًا ، ننزح أطنان الزجاج . نزيل من حولنا أسباب الخطر » . .

فى الفقرة السابقة ، يهيمن ضمير المتكلم بصيغة الجمع ؛ أى يتحول المتكلم المفرد فيصور حالة عامة لا تخصه وحده ، بل تجمع كل هؤلاء السجناء معًا . صوت الجماعة أعلن عن ذاته مع الشعور بالخطر ؛ فانتفت الفردية . وأيضًا مع لحظة الشعور بالذات ، والقدرة على المقاومة ، حتى لو تجلت هذه المقاومة فى ضحكة مجلجلة صدرت من هؤلاء السجناء « كنا رفاقًا فحسب يوم ضحكنا تلك الضحكة الصافية التى تلد أطفالاً بعيون سوداء وعسلية ، خضراء وبنفسجية » [١٠٧] . « كنت على يقين أننا سنجتمع مرة أخرى كما اجتمعنا من قبل على عمل ذى معنى وهدف يوحدنا ، ونضحك تلك الضحكة » . كما نلحظ ، فقد أعاد الراوى صياغة الجملة السابق ذكرها ، يؤكد الراوى المتحدث بصيغة الجمع على موقف الجماعة مما يحدث لها ، فالراوى لا ينفصل عن جماعته ، بل هو معبّر عنها . وفى المقطع الأخير يأتى صوت الراوى المتحدث منفصلاً عن جماعته ؛ فصرخته أكثر ارتفاعًا من الصرخات الموءودة ، فى مناجاة تشكِّل نهايةً إيجابيةً تعلن عن الرفض فى صورة ساخرة .

يقول الراوى : « ها أنا أصرخ الآن ، صرختى تعلو بكل الصرخات الموءودة ، تستطيل بمدى القهر الواقع علىّ وعلى الآخرين . آلاف الصرخات تنذر بالخطر الجاثم ، ومدربى يحاول أن يئد حرفتى هذا الصباح » (١٠٨) . ويعلن راوى قصة كلمة السر أنه تراجع عن رواية حكاية عبد الله ، ليحكى حكايته هو : « نعم انتويت أن أحكى حكايتى أنا بدلاً من حكاية عبد الله » (١٠٩) . وعبد الله هذا سنلتقى به فى قصة الرجل الذى عرف تهمته . . فلماذا تراجع الراوى ذاته ليستعيد حكاية قصة عبد الله ، والذى عرفه ، فهل القصة تحكى عن عبد الله آخر جدير بأن يقص الراوى حكايته ؟ . .

قصة الرجل الذى عرف تهمته تأتى على لسان الراوى الغائب العليم بكل شىء « لم يستطع عبد الله أن يركن إلى النوم لحظات كعادته وهو يقف فى طابور الجمعية الاستهلاكية ، فى انتظار زجاجة زيت شح من البيت » (١١٠) ، فهو يرصد حركاته داخل البيت ، وفى الشارع ، علاقته بزوجته وأولاده ووالده وجيرانه وزملائه فى العمل . . إلخ . .

ونلمح صوت الراوى ينوب عن الشخصية : « من أربع سنوات والرجل يسأل : من أنا ؟ وإن كان خرفه عجبًا » « فقد قال أبوه الكثير ، طوال العمر وهو يخرج من السجون ، وهو لا يكف يسأل : من أنا» (١١١) .

يظل الراوى الغائب مسيطرًا على المقاطع السردية التى تسبق ، أو تعقب كل الحوارات الدائرة بين الشخصيات . نجده مثلاً - فى نهاية القصة - يقطع الحوار الدائر بين المحقق وعبد الله معقبًا « وتوقع عبد الله قرارًا بالإفراج وهو لا يفعل شيئًا على الإطلاق بإقرار المحقق ذاته ، ولكن المحقق لم يصدر قرارًا بالإفراج . . . إلخ . . » (١١٢) .

يصمت السرد فى القصتين عن ذكر الزمن الذى وقعت فيه الأحداث ، ويستبدل به زمن نفسى خاص بالشخصية الرئيسة وهى الراوى ، فى حين أن قصة الرجل الذى عرف تهمته تعلن - بوضوح - عبر إشارات تاريخية عن زمن القصة « إن اليوم الخامس من سبتمبر ١٩٨١ ، والمفروض أن فى البلد ثورة » (١١٣) ، إشارة إلى حادثة تاريخية وقعت فى عهد السادات ، وهى اعتقال رموز المعارضين لنظامه ، بالإضافة إلى إشارات سردية تشير إلى خطاب السادات الشهير ، وحديثه عن المقبوض عليهم .

هل يمكننا أن نعتبر قصتى : الهشيم وكلمة السر فيما يحملان من وقائع ، ينضويان تحت جناح قصة الرجل الذى عرف تهمته ، يؤلفان تنويعتين مختلفتين لهذه القصة ؟ نحن ندرك فى القصتين التهم التى ارتكبها الراوى ، وأدت به إلى الاعتقال والسجن . الأمر نفسه بالنسبة لعبد الله بطل قصة الرجل الذى عرف

تهمته ؛ فالقصة تمثل مرحلة من المراحل التى عاشها عبد الله داخل السجن ، وسجلت لحظات تحول شخصيته عبر اتصاله بالسجناء السياسيين ، وهو الأمر الذى يتوق إليه راوى قصة كلمة السر .

يلعب التكرار دورًا مهمًا فى الحلقة القصصية . والتكرار قد يكون فى تكرار الشخصية كما هى الحال بالنسبة لشخصية عبد الله . وقد يختزل التكرار فى كلمة أو جملة أو فقرة . فكلمة السر - وهى عنوان القصة الثانية فى الحلقة نجدها فى قصة الرجل الذى عرف تهمته مرتبطة بإنكار عبد الله ارتكابه أية تهم وُجِّهت إليه أثناء التحقيق : « يكرر كل من يلقاه وكأن الإنكار هو كلمة السر التى ينفتح لها الكنز » (١١٤) . جوهر كلمة السر هو : عملية الإنكار التى ستفتح لدى كل من راوى قصة كلمة السر وعبد الله آفاقًا جديدة لوعى قادر على المواجهة التى سينفتح لها باب الزنزانة التى سيدرك عبرها عبد الله طبيعة تهمته التى ظل أيامًا طويلة يفكر فيها ؟! إنها رحلة فى البحث داخل الذات ووعيها « الاعتداد يسكننى والفخر ، وسكينة تصالحنى على ذاتى وترطب كيانى ، أستشعرها حامية نابضة متوهجة فى جسدى خفيفًا ، وفى ليونة أطرافى ، سكينة تجعلنى أوقن أن الرحلة كانت فى المقام الأول رحلتى أنا » (١١٥) .

ويعلن راوى قصة الهشيم أن ذنبه الحقيقى الذى ينال عنه العقوبة ، هو : أنه أهدر حقه فى التفكير ، فى الانفعال ، فى

الرفض [١١٦] . وهى التهمة الحقيقية نفسها التى أدرك طبيعتها عبد الله بعد تحقيق طويل معه . « وتأكد لعبد الله أن تهمته الإخلال بالوحدة الوطنية ؛ هى تهمة مَنْ لا يفعل شيئًا على الإطلاق » [١١٧] .

الحدث الأهم الذى يجمع قصص الحلقة ، هو: كيفية الخروج من السجن ، والتعبير عن الظلم الذى يقع على السجناء ، وهم فى قصص المجموعة سجناء سياسيون . وتتعدد ألوان الاضطهاد والظلم الذى يقع عليهم ، بداية من التعبير عن حقيقة وقوع الانفجار المؤدى إلى تهشم الزجاج ، وفى لحظة صدق ، يعترف الراوى « الهشيم منا ، الهشيم فينا ؛ تواطأنا جميعًا على التستر عليه » [١١٨] . وهو راوٍ قريب الشبه من عبد الله بطل قصة الرجل الذى عرف تهمته ، وهو شخصية نمطية ؛ فهو رجل عادى لا يتميز عن غيره . يقول راوى قصة الهشيم : « أنا إنسان عادى مسكين » [١١٩] . وتقول لطيفة الزيات عن شخصية عبد الله : « لقد أخضعت رجلاً عاديًا ، ليس له فى العير ولا فى النفير ، كما يقال ، لجانب من تجربتى فى السجن بعد حملة ١٩٨١ ». وفى موضع آخر تصفه بأنه: « الفرد العادى الممثل لملايين الناس » [١٢٠] . وإذا كان عبد الله فى قصة الرجل الذى عرف تهمته يفتقر بشدة إلى الوعى السياسى ، إن لم يكن مغيبًا تمامًا ، فإن شخصية الجد التى لا زالت تحلم

بالحرية ، وتدافع عن حقوقها السياسية تستشعر الخطر ، وإن كان يعيش بوعى أحداث ثورة ١٩١٩ ، ويختلط فى ذهنه الزمان والمكان واختلاف الظروف ؛ لذلك فإن وعى الأب لا يعين عبد الله على فهم قضيته وواقعه المعاصر . وهنا تأتى شخصية الشاب المثقف من داخل السجن ، ليمثل حلقة الوصل بين السجناء السياسيين وعبد الله ؛ يقوم هذا الشاب ليس بتفسير الدافع فقط ، بل بتبصير عبد الله بواقعه الأليم ، وتقديم العون حتى يتخلص مما يعانيه نتيجة وقوعه أسير أوهامه المتمثلة فى أن هناك خطًأ ما ستدركه الحكومة حتمًا حينما تعرف الحقيقة . .

ويلجأ راوى الهشيم إلى صديقه / القارئ ، لإعانته على فهم الحقيقة « فالحكى يعول على القارئ ؛ إنه الصديق المنتظر منه أن يفعل شيئًا ، وشرط القراءة الإنصات والفهم . وتتجه بالخطاب المباشر إلى القارئ « فربما استطعت أنت يا صديقى أن تفعل شيئًا . كل ما أريده هو أن تنصت إلىّ ، أن تفهمنى » .

لم تبتعد لطيفة الزيات أبدًا عن سيرتها وتجربتها السياسية الفريدة ودخولها السجن ؛ فالقصص هى ترجمة ذاتية ، ولكنها معكوسة ، أبطالها رجال ، ثم إنهم لا يمتلكون ذلك الوعى السياسى الذى امتلكته لطيفة الزيات منذ أن فتحت عينيها على طلقات الرصاص تصوب تجاه المتظاهرين فى شوارع مدينة المنصورة . ولطيفة - فى هذه المجموعة القصصية - تلتقط

عنصرًا كوميديًا يدعو إلى الفكاهة والسخرية ، حين « استطعت أن أعلو على تجربتى ، وأن أرقبها من الخارج ، أنا أضحك ، وأضحك الآخرين منها »[(١٢١)] . القصص الثلاث قائمة على لحظة اكتشاف ، تدرك من خلالها الشخصية ما كان خافيًا منذ بداية القصة ، لتضعها أمام وعيها مباشرة . . ففى قصة الهشيم تكتشف الشخصية أن الهشيم عاد يفترش الأرض بلا انفجار يهز الأرض « فالانفجار كان داخلى فى الذات ، ولم يكن أبدًا خارجها » .[(١٢٢)] « ولكن شيئًا ما لا أدرى ماهيته قد استجد ، يجعلنى أتمسك بالحياة »[(١٢٣)] ، ويكتشف الراوى فى قصة كلمة السر أن باب الزنزانة كان مفتوحًا طيلة الوقت ، وما كان عليه سوى التعرف على النمط ، وفتح الباب عن طريق هذا النمط[(١٢٤)] . ويكتشف عبد الله ورفاقه فى السجن أن لكل واحد منهم شريطًا مسجلاً بالصوت والصورة « جاءت الرسالة مهربة من عنبر من عنابر السجن على ظهر ورقة للف السجائر » اكتشف أوائل من خرجوا للتحقيق أن المخابرات والمباحث العامة دست، ومن زمن طويل، أجهزة الاستماع ، وأحيانًا أجهزة الاستماع والتصوير فى البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة التليفون أحيانًا »[(١٢٥)] .

وما اكتشفه عبد الله ورفاقه تكتشفه لطيفة الزيات وأخوها فـ« كان اكتشاف عملية التسجيل التى فرضت على بيت أخى

محمد عبد السلام الزيات وبيتى ، واكتشاف عملية تزوير شرائط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة - بالضرورة - اكتشافًا مؤلما»[١٢٦] .

ثمة رابط آخر يربط تلك القصص ، وهو المونولوجات والتداعيات التى تمثل البنية الأساسية ، خاصة فى قصتى : الهشيم وكلمة السر ؛ تلك الاستبطانات التى تقترب من استراتيچية التحليل والتعقيب ، ومحاولة تقييم الموقف فى أبعاده المختلفة ، وهى بذلك تقترب من الرواية ، وقد أطلق عليها بعض النقاد : « رواية قصيرة » أو « قصة طويلة » [١٢٧] .

وإذا كانت الأحداث تبدو أسطورية فى قصة الهشيم ، فإننا لا نجد حادثة رئيسة فى قصة كلمة السر اللهم إلا صوت الراوية الذى يعلن عن رغبته فى كتابة رسالة « كنت أجلس على «البرش» فى ركنى غارقة تمامًا فى التفكير فى إبلاغ الرسالة لمن يهمه الأمر. وبينما أنا أضرب أخماسًا فى أسداس ، انفرج الباب كما ينفرج عادة كل صباح ولا سمعت أزيزه ! هل يتلاعب بى السجان ؟! » . ومع أن الراوى فى قصة الرجل الذى عرف تهمته غائب يرصد بدقة ما يحدث ، فإنه غير محايد . يقوم بقطع السرد ليعلق على الحدث « أى غيبوبة تلك التى استولت عليه فى الفترة ما بين طرح الفوازير وحلها؟ » [١٢٨] . « ولا يعرف هو المقصود على وجه التحديد ، لا يهتم » . الراوى هنا يقترب بشدة من

راوى قصة الهشيم وقصة كلمة السر ، رغم أنه ليس شخصية من شخصيات القصة كما هو فى النصوص الأخرى . إذن هو ليس راويًا محايدًا . إنه يتماهى مع الكاتبة ، خاصة فى قصة كلمة السر؛ حيث إن الراوى امرأة تتحدث عن أزمتها فى كيفية التواصل مع الآخرين ، وهو واحد من الهموم التى عنيت بها كتابات لطيفة الزيات : « ويبدو أنى كنت متشككة فى قدراتى ، وفى حقى فى الباب المفتوح » . « ولا أعلم على وجه التحقيق إن كان غيظى من الرد قد تبدد حين لمحت الباب مفتوحًا لم يزل، أم أن تبدد غيظى هو الذى جعلنى ألمح الباب مفتوحًا ، وأدركت فجأة حقيقة أنى أملك أن أبقى الباب مفتوحًا ، ويحق لى أن أفعل طالما كنت بخير »

* * *

قصص تيار الوعى :

كانت الغنائية – وما زالت – ملازمة للقصة منذ بداية ظهورها إلى يومنا هذا ، فهى تتخلل نسيج القصة ، فلا يوجد عمل إبداعى إلاّ ونجد مؤلفه – إمّا شاعرًا أو قصاصًا أو روائيًا – « كذلك يتسرب تيار الوعى – بدرجات متفاوتة – فى كل نوعيات القص ؛ لأن القص لا يرصد حركة الخارج وحدها ، بل يتحتم أن يرصد قدرًا مما يدور فى أذهان الشخصيات ، وقدرًا من تأملاتهم وأحلامهم»(١٢٩) . ويلجأ الكاتب إلى تيار الوعى باعتباره تقنيةً

قادرة على تقديم الهوية والمحتوى الذهنى للشخصية ، كما هو فى حالته المشتتة والمتشظية ، والقارئ على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية فى آن ، معلنة عن أزمة الشخصية .

والحق أن لتكنيك تيار الوعى علاقة عميقة وغامضة مع تداخل الأنواع . ولن نغالى إذا قلنا : إن تطوير تيار الوعى ، كان وراء الكثير من الانقلابات النوعية فى الأدب المعاصر ؛ ذلك أن تطوير هذه التقنيات كان تجليًا للاهتمام المتزايد بالموضوع الداخلى ، وبمحتوى الذهن البشرى المنساب والمنظور الخاص ، وبالصور الرمزية الغامضة التى تعيش فى منطقة تحت الوعى الظاهر على السطح ، كان تطوير هذه التقنيات انعكاسًا مباشرًا للتبدل الواضح فى موضوع الفن ومادته ، وهو يتبدل فى اتجاه الغنائية « التعبير عن الذات ، وعن الداخل ، من منظور خاص ، وفى صور ورموز خاصة وحميمة الصلة بشخصية الفنان وإحساسه »[١٣٠] .

ونلمح فى كتابات لطيفة الزيات قصصًا تنتمى لهذا النوع ، جاءت ضمن رواية السيرة الذاتية حملة تفتيش - أوراق شخصية ، وقصة صديقاتى ، وقصة الرسالة ، ضمن المجموعة القصصية الشيخوخة ، وتحت عنوان من رواية لا تكتمل باسم الرحلة جاءت فى حملة تفتيش ، وفى النوڤيلا صاحب البيت ، وقصة لم تسمها بدأتها بجملة : « كانت شجرة المشمش آخر

مارأته هى وعربة الشرطة » . تنطلق قصتا صديقاتى وشجرة المشمش من واقع خارجى ، وهو دخول الراوية السجن فى الأولى ، وتعرضها للتحقيق فى الثانية . لكن الراوية فى قصة صديقاتى تستدعى لقاءها الأول بالسجانة التى ستصبح - فيما بعد - صديقة لها . من هذه الحادثة الواقعية والخارجية تتفجر مشاعر الراوية ، وتتوالى الاسترجاعات عبر مشاهد حدثت فى الماضى ، تؤكد على متانة العلاقة التى نشأت بين السجانة والسجينة فترسم بذلك صورة وملمحًا للسجانة تتشكل عبر صفات مبثوثة فى ثنايا المونولوج الداخلى غير المباشر . وعبر هذا الجيشان العاطفى من الذكريات الماضية مثل : « كيف أنسى ياصديقتى يوم حشرونى فى السجن فى ظل الإرهاب ، وألبسونى ثوبًا من خطورة (*) غريبًا علىّ ، وضربوا حولى غيومًا من غموض وإبهام ، ونسجوا حولى القصص ، وقالوا لك : احذرى منها » (١٣١) .

تحتفى الأحداث المحركة للقصة ، فتظل نغمة الغنائية مسيطرة ، ويختلط صوت الراوية بصوت الكاتبة بشكل ملحوظ ، ويقترب الصوت الراوى العليم بكل شىء ، فهو يصف شخصيات ، ويكشف عما يمور بداخلها ، وما يعتمل فى

(*) ثوب من قماش بالٍ .

سريرتها ، ويبين عن لا وعى الشخصية التى تحيا فى الماضى ، رغم أن اللحظة الحاضرة هى الإطار الرئيس للقصة ، وهى اللحظة التى تكتب فيها الراوية تجربتها داخل السجن . وتنتهى القصة بلحظة تمثل لحظة إفاقة الشخصية / الراوية ، وعودتها إلى الحاضر ؛ أى الانتهاء من الكتابة ، فتنهى القصة بنشيد كانت تتغنى به هى وصديقاتها :

« فى يوم من الأيام
سيزدهر الربيع من جديد
فى أرض حرة .. حرة
فيها نحيا من جديد
فيها نحِب ونحب من جديد » [١٣٢] .

بالإضافة إلى ذلك ، يوجد ثمة وصف عاطفى مرتبط بمشاهد من الماضى ، تصور العلاقة الحميمة القائمة بين الراوية والصديقات : « أتعرفين ما الذى استطاعه هذا الحب الإنسانى يا صديقتى ؟ لقد أحال بناء مقيتًا ، مليئًا بالذكريات المريرة ، إلى كعبة ومزارًا يهفو إليه قلبى . كان ذلك يوم اشتقت إليك ، وأنا أنعم بالحرية » [١٣٣] . وتأتى الأحداث والشخصيات من الماضى غير منفصلة عن لحظة الحاضر التى تعنى لحظة الكتابة ، والانتهاء من رصد تلك التجربة ، واستكناه فحواها .

فالمشاهد المتعددة هى مقدمة ، ورغم قصر القصة ، فإنها

تستدعى العديد من الشخصيات : الراوية، والست علية، وصديقة الراوية، ورجال المباحث، وسجينات المؤبد ، وكلهم يشاركون فى صنع الصورة المتتالية ، والمنبعثة من ذهن الراوية . ويتحول الخطاب من صيغة الجمع « وحين كانت تتأزم بنا الأمور، وتتوالى الأخبار الكئيبة ، تضيف إلى ظلالنا السود ظلالاً ، كان صوتك الجميل يرتفع متحديًا ، منشدًا فى فرنسية رقيقة : عندما يزدهر الربيع » (١٣٤) .

تتحدث الراوية عن لحظات الماضى ، ثم تنتقل إلى الحاضر ، وتستشرف المستقبل ، وتصف الشخصيات؛ داخليًّا وخارجيًا ، عبر مواقف مشهدية سريعة ومتلاحقة ، فكل شىء يخضع للراوية ومنظور الراوية « لما رأوك يا صديقتى تحدين البصر إلى وجهى غير مصدقة ، قالوا : ولا تخدعك بسمتها الوديعة ، فلها ملامح الحمل وقلب الذئب ، وكلما ازدادت بسمتها عذوبة وحلاوة أمعنت فى الشر والتآمر » (١٣٥) ؛ فالراوى هنا يتابع الشخصية فى حركتها الخارجية ، وينقل وجهة نظر الشخصية مباشرة . « ومن ذلك الحين وقفت إلى جانبى ، وكنت صديقة وقت الشدة ؛ وقت تأزمت الأمور ، وانقطع ما بينى وبين أصدقائى وأحبائى ، وإنى حين أفكر فيما فعلته من أجلى ، وما الذى لم تفعليه من أجلى ، يا ست علية ، يطوينى جميلك وفى قلبى أدخره ، يعيننى الوفاء به ، ويسعدنى

عجزى ، لأننى أريد جميلك أبدًا معى » [١٣٦] تصور اللغة فى هذا النوع القصصى حالة شاعرية ، فهذه اللغة الشعرية لا تطمح إلى تقديم الحبكة القصصية كما عرفها القص التقليدى . لهذا ، فلغة قصص تيار الوعى لها سمات جمالية ، ومنها ما لفت النظر إليه إدوار الخراط ، وسماه : ظاهرة « المحارفة » ؛ أى توليف الحروف أو الأصوات فى جملة أو فقرة كاملة ، بحيث توحى بحالة ما معينة أكثر مما تنقل فكرة مباشرة » [١٣٧] . ثمة حضور كثيف لحروف الهمس ، وخاصة السينَ والشينَ على طول القصة كلها . . هذه التقنية تؤدى إلى نوع من الموسيقى تنبعث من الكلمات ، محدثة جرْسًا لغويًا لا تخطئه الأذن ، اعتبره إدوار الخراط محاولة للغوص إلى طبقة چيولوچية بدائية فى الحس ، بحيث يكون التواصل بين النص والقارئ عبر جرْسِ اللغة ، مما يكاد يكون تواصلاً مباشرًا أصليًا وأوليًا ، وليست مسألة ترجيع صوتى فقط ، بل هى ، مع ذلك ، سعى إلى خلق موسيقى تحمل - بلا انفصال - دلالة » [١٣٨] . ويرجع ذلك إلى حرص الراوية على متابعة الشخصيات ، ووصف حركتها وعلاقتها بكل شخصية ، بجانب المناجاة التى تعتمد دائمًا على الجملة الاسمية، منحيّة الزمن جانبًا ، فيبدو الوصف ثابتًا ، وهذا الثبات يعطيه قدرًا كبيرًا من التعميم والديمومة . .

ويتلازم مع المناجاة بعض الأساليب اللغوية الأخرى ، مثل

الاستفهام الاستنكارى: « هل أستطيع أن أنساك أنت الأخرى يا صديقتى الجميلة ، وهل أنسى وقفتك إلى جانبى يا صديقتى ليلة خرجت من السجن فى جوف الليل ، وأنا على خوفٍ من توقيع عقوبة الإعدام علىَّ » [١٣٩] . نلحظ تحول الأسلوب الإنشائى إلى أسلوب خبرى » [١٤٠] ، ولكنه مع ذلك لا يضيف جديدًا إلى لحظة القص ، بل إنه يثبت لحظة القص ، فيغلب الأسلوب الإنشائى على حساب الأسلوب الخبرى ، ولا يحتمل الأمر أن نحكم على ما تقوله الراوية بالصدق أو الكذب ، وترجع الصفة ببعض الصور البلاغية من قبيل: «مثخنة بالجراح» «الأمل لا يتخلى عنى ولا الأغنية» [١٤١] ، « أنتن من غيّر جوهر هذه التجربة ، وأضفى على لونها الأسود الداكن بياضًا أحالها إلى لون رمادى » [١٤٢] ، «وألبسونى ثوبًا من خطورة غريبًا علىَّ» [١٤٣] إنها تتفجر كالديناميت ، وتلتهب كالنار ، وتتسرب من قبضة اليد كالماء» [١٤٤] ، « كلما ازدادت بسمتها عذوبة وحلاوة ، أمعنت فى الشر والتآمر » . . مثل هذه الصور تبتعد بلغة القصة عن لغة النثر العادية . وهناك تكرار لأسلوب النداء « يا صديقتى » تتكرر سبع مرات ، محدثة إيقاعًا ، وكذلك تكرار كلمات « الإنسانى » و « الجن» ، وتكرار ضمائر المتكلم والمخاطب ، وهذا العنصر سيتكرر فى بعض قصص لطيفة الزيات ، مثل قصة الرسالة ، ومن ثم يقترب الأسلوب من الغنائية الممتزجة بالشعر .

وإذا كانت قصة صديقاتى تنطلق من كونها امتدادًا للتيار الواقعى ، حيث نجد الأحداث - المستدعاة من الذاكرة - والشخصيات قد تؤطر القصة بإطارٍ خارجى ينطلق منه القص ، ثم الولوج إلى داخل الشخصيات عبر عمليات التداعى المستمرة، إلا أنها - أبدًا - لا تفقد هذا الخارج ، بل تظل مشدودة إليه برباط»(١٤٥) .

تمثل قصة الرحلة ، بالإضافة إلى الأوراق وصاحب البيت ، **النوع الثانى**(*) من قصص تيار الوعى ، فيتحول العالم الواقعى إلى عالم له خصائصه التى تخضع لما يعتمل فى داخل الشخصية، فيصير له منطقه الخاص المبتعد عن الزمن الواقعى، فهو زمن متحرر من كل قيد « ولم يعد العالم الداخلى هنا يستخدم فى فقرات متناثرة لتعميق صورة الواقع الخارجى ، بل على العكس أصبح العالم الواقعى الخارجى يستخدم وكأنه نوع من الإيغال فى العالم الداخلى بما يفضى إلى نوع من التغريب ونزع الألفة » فقصة الرحلة عبارة عن مونولوج طويل ، يبدأ بعلامة تدل على حذف بعض الجمل . ولا يدرى القارئ - بالطبع - ما المحذوف ؟، ولماذا حذفت الكاتبة مقدمة القصة لتبدأ قصتها بمونولوج ينتهى بدوره بنقاط تدل على الحذف

(*) النوع الأول ص ٤١٨ .

أيضًا؟ لا توجد أى أحداث جارية أو سابقة على الخطاب ! ولكن توجه الرواية حوارها إلى الأم قائلة : « خبئينى يا أمى خبئينى » . يعقب هذه الجملة تداعيات تمور بها نفس الراوية وذهنها « أنا رماد ، أنا لاشيء ، أنا وحش بأربع عيون . بالظلمة دثرينى ، بالغفوة فى النسيان كفِّنينى ، كففت عن السعى ، لا فائدة ، لا فائدة » . هذه التداعيات تكوِّن صورًا سوريالية . وتكثر فى القصة لحظات الصمت ؛ ليشترك القارئ فى إنتاج النص «وأرتجف الرجفة التى تبقت لى وأعود أحكمها » . . « لم تعد الفوطة خشنة بما فيه الكفاية » . « وآوى إلى الفراش وأحلم .. ممتلكاتى تضاعفت » [١٤٦] . فالحلم يأتى هنا ليوجه الزخم الشاعرى الذى يشكل رؤية وجودية تغلف الكاتبة نصها بها ، فالنزعة الوجودية لايمكن إغفالها داخل النص الذى يعلن عن قلق يهدد وجود الراوية « لم أعد أحلم ، حلمت بشبابى وكهولتى ، لم أعد أحلم » [١٤٧] .

وتنتهى القصة بمونولوج ضمير الغائب ، مؤكدًا على حقيقة الموت المعنوى للراوية « حلوة وقصيرة ، ميتة المصطافين » . وكما هى الحال فى قصة صديقاتى ، فإن قصة الرحلة تزدحم بالصور البلاغية ، وتلعب المناجاة دورًا مزدوجًا ، فهى - **أولاً** - تنقل النص من السرد القصصى إلى الخطاب الشعرى ، وهى - **ثانيًا** - تبتعد بالنص عن تمثيل الواقع » [١٤٨] . ومن أمثلة ذلك ، أسلوب النفى :

١- فى الظلمة سأرقد **ولن أقول لا**

٢- **لن أرفع** صوتى أبدًا

٣- **لن تردد** الممرات وقع خطابى

٤- **ولا وسادتى** تحمل شعرة من شعرى

إن أسلوب النفى يعد السمة الغالبة فى القصة ، وهو من الأساليب الإنشائية ، ويتوافق مع موقف القصة من وجود الراوية بوصفها إنسانًا لا يتوافق مع عالمه وأشيائه ، ممثلة فى المرآة والعقود والخواتم .. إلخ .

* * *

قصة الرسالة

تأتى قصة الرسالة ضمن الحلقة القصصية «الشيخوخة» ، على شكل رسالة ، كما يبين عنوانها ، وفحواها : رسالة إلى رجل بعينه قابلته الراوية فى رحلة قطار . فى المقطع الأول من القصة ، تسيطر الجملة القصيرة اللاهثة التى لا تحمل فى طياتها تفصيلات سردية . ولا جمل وصيفة ، فى حين تطول الجملة مع المقطع الثانى ، ونلمح الجمل السردية « أن أكتب رسالة لغريب لا أكاد بعد شهر أذكر ملامحه ، غريب يقف على طرف النقيض منى وكتفه لصق كتفى . ما حدث فى رحلة القطار يخل بكل عقل ومنطق »[١٤٩] ، ويستمر طول الجمل فى التزايد مع وجود الوصف ، فتكثر الجمل الوصفية لحالتها الشعورية والبدنية

« شيء آخر يتمدد كالسرطان طيلة شهر في كياني » . . «هذا هو الجنون المطبق » . « حملت بثري معي بعد أن هدوا البيت الريفي ، لعله الشيء الوحيد الذي تبقى لي من الصبية محلولة الشعر متوهجة الخدين » [١٥٠] . «على الحافة الضيقة التي لا تتسع لقدم إنسان » « أردت دائمًا أن أقف متحدية » [١٥١] .

وتشير هالة محمود إلى ارتفاع الجملة الاسمية التي تصل إلى ٣٣ جملة في المتوسط داخل الصفحة الواحدة ، مقابل ١٢ جملة فعلية ؛ أي تضاعف الجملة الاسمية ثلاث مرات . ومع حالة التخبط التي تعيشها الراوية ، وعدم إمكانها كتابة الرسالة ، ومن ثم مواجهة هذا الآخر الذي يتحول إلى أسطورة ، ويتحول الأمر إلى عدة مونولوجات داخلية طويلة ، لا ترتبط برباط زمني، وتجنح إلى التجريد ، ولا تنضوي تحت تتابع سببي « لم أتصور نفسي أبدًا أهوى على الأرض وأنا أفعل ، على القمة التي لا تتسع لقدم إنسان»[١٥٢] . « في أخدودي أبحث عن نصوص لا تذوب ، وعلى قمة لا تتسع لقدم إنسان ، وخبطة في جوف الليل على الباب ، وقيود حديدية تغل اليد واللسان ، وسين وجيم وحساب الملكين»[١٥٣] . ولا يعني ذلك انعدام الخط السردي الذي تعلو نبرته مع الحديث عن أزمة الراوية ، ليس مع الآخر الأسطورة ، بل إحدى السمات الرئيسة في شخصيتها ألا وهي : التردد ، وعدم اتخاذ موقف عمّا يدور حولها ويؤثر في

حياتها « قضيت العمر ألملم لحظاتى فى خيط طويل . . أعقد الخيط كلما انقطع ، وأمى متدثرة تقول : لا فائدة » [١٥٤] . « لا أحد فى البيت القديم عداى عرف متعة التكوم فى حلكة بئر جف منها الماء» [١٥٥] . مع ذلك ، يظل عنصرا المناجاة والوصف غالبين فى قصة الرسالة على عنصر الحكى الذى يحكمه المنطق النفسى الذى يحكى بدوره من منطقه ومنظوره الذاتى ، وهو لايبتعد كثيرًا عن تلك المناجاة التى تسعى جاهدة إلى تقديم صورة ذات معنى « لا فائدة ، فصوص البرد لا تلبث أن تذوب ، لا فائدة ، أقول لنفسى والريح من يومها تحملنى ، يحدونى رنين مضنٍ فى عقلى» [١٥٦] . « ما هذا الذى أفعله ؟! ألن يكتب لهذه الرسالة الاكتمال ؟ وهل أنا بسبيلى إلى اجترار الأسطورة أم تبديدها ؟ أم لعلى أنا الأخرى لا أملك أن أعيش بلا أسطورة » [١٥٧] .

تكثر الأساليب الإنشائية . ولنتأمل هذه الفقرة : « علىَّ أن أكون فى منتهى الحرص لكى تستجيب لدعوة اللقاء . اختيار النغمة - مثلاً - ليس بالأمر السهل ، ما أكثر ما يتوقف عليه اختيار نغمة الرسالة ، وما أعقد ما يتطلب . وكيف أتوصل إلى إيجاد تقابل دقيق بين هذا العديد من النقائض ؟

صورتى فى نظرى وفى نظر الناس ، وصورتك كما حرصت على توكيدها فى حكاياتك المشوقة ؛ حكاياتك هى كل رصيدى

منك ، وست ساعات مستحيلة فى جمالها واكتمالها . ما أفدح الرصيد حين يكون خاطفًا ! » [١٥٨] .

١- علىّ أن أكون فى منتهى الحرص « جملة اسمية » تبدأ بالجار والمجرور ، ويغلب عليها ضمير المتكلم .

٢- لكى تستجيب لدعوة اللقاء - جملة فعلية .

٣- ما أكثر ما يتوقف عليه اختيار نغمة الرسالة ؟ - أسلوب تعجب .

٤- وما أعقد ما يتطلب ! - أسلوب تعّجب .

٥- كيف أتوصل إلى إيجاد تقابل دقيق بين هذا العديد من النقائض ؟ - أسلوب استفهام .

٦- صورتى فى نظرى ، وفى نظر الناس - جملة أسمية .

٧- صورتك كما حرصت على توكيدها فى حكاياتك المشوقة .

٨- حكاياتك كما حرصت على توكيدها المشوقة - جملة أسمية ، خبرها جملة فعلية .

٩- ما أفدح الرصيد حين يكون خاطفًا! - أسلوب تعجب

١٠- حكاياتك هى كل رصيدى منك ، وست ساعات مستحيلة فى جمالها واكتمالها - جملة أسمية .

مما سبق ، يتبين غلبة الجملة الاسمية ، والأساليب الاستفامية والتعجب . وهناك العديد من الفقرات قوامها الأول الأسلوب

الإنشائى . نلحظ أيضًا تنوع حالة الخطاب : كاف المخاطب ، ياء المتكلم . . وضمير الغائب وأنا وأنت - ضمائر منفصلة . . هذا التنوع الشديد فى الضمائر يمثل إحدى السمات الإيقاعية داخل القصة ، يؤدى فى تكراره إلى نغمة تتردد داخل النص كله ، محدثة حالة من الشجن ، ومن ثم الإشفاق على الراوية والتعاطف معها .

الكتابة النسوية :

كثيرًا ما يواجه مصطلح الكتابة النسوية بسيل من الاعتراضات ! تأتى هذه الاعتراضات - فى غالبيتها - على لسان المبدعات من خلال حواراتهن وتصريحاتهن . يرجع ذلك إلى ارتباط المصطلح بالنيل من مكانة المرأة المبدعة ، منطلقًا من الواقع الاجتماعى الذى يصنع المرأة فى مرتبة أدنى . ولعل السبب الأهم فى ظهور هذه الاعتراضات ، عدم وجود دراسات مواكبة لانتشار المصطلح ، وداعية فى الوقت ذاته إلى تأصيله ، وتمهيد الأرض له . .

تطرح **شرين أبو النجا** عدة تساؤلات : هل من الممكن إعطاء تفسير أو تعريف محدد لما نعنيه بالإبداع الأنثوى ؟ هل هناك بالفعل سمات بعينها تميز الإبداع الأنثوى ؟ هل يمكننا القول أن كل إبداع صادر عن المرأة يسمى : إبداعًا أنثويًا ؟ وهل هذا يعنى أن الرجل لا يكتب إبداعًا أنثويًا ؟ [١٥٩] ، فى حين تبدأ **رشيدة بنمسعود** فى كتابها « المرأة والكتابة » سؤال الخصوصية

- بلاغة الاختلاف » باستعراض آراء المبدعات والنقاد ، سواء فى قبولهم أو رفضهم للمصطلح ، فمنذ البداية تتباين الآراء ، إلا أن هناك شبه إجماع وميل لرفض المصطلح من أساسه . .

أما **يمنى العيد** فتصف الأدب المسمى بأدب المرأة بأنه محدود الرؤية ؛ لأنه يتمركز حول الذات عن طريق التعبير عن همومها بلهجة استسلامية من أجل البحث عن الحرية ، ورفض السلطة الذكورية دون التساؤل عن الجذور الاجتماعية لهذه الوضيعة ، مما يؤدى إلى السقوط فى الاستلاب ، حسب رأى چورچ طرابيشى [(١٦٠)] . وفى نهاية مقالها ، ترفض يمنى العيد ذلك الطرح الذى يؤكد على اختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل . وتتنبأ يمنى العيد بزوال المصطلح مع زوال كل أشكال القهر الاجتماعى الذى يتعرض له المجتمع ، والمرأة جزء منه . ونلحظ أن يمنى العيد تهمل العاملين : البيولوچى والنفسى بالنسبة للمرأة وأهميتها فى خصوصية كتابتها ، على حين ترفض **غادة السمان** هذه التسمية بشدة ، فى الوقت الذى تعترف فيه بوجود خصوصية لأدب النساء ، فدائمًا ما يكون لديهن بطلة تطالب بحقوقها . . ودومًا تكتب عن تجاربها » [(١٦١)] .

وتتفق الكاتبة **إميلى نصر الله** مع ما جاء على لسان غادة السمان فى أن ما تكتبه المرأة « يعكس تجارب شخصية ، وأحاسيس ، عاشتها دون الرجل ، خصوصًا حين كان جدار

العزلة يرتفع بين الجنسين » . فإميلى تقصر خصوصية إبداع المرأة فى حالة وجود عزلة بين الرجل والمرأة . أما إن انتفى هذا الظرف فإنه يعد مقبولاً أن نفرق بين ما يكتبه الرجل وما تكتبه المرأة « رفضت فى إصرار أن تبوَّب كتاباتى الإبداعية فى باب الأدب النسائى . وكان هذا القول دفاعًا عن النفس فى وجه محاولة مستمرة فى أمتنا العربية لتبويب الأدب الذى تكتبه المرأة فى مكانة أدبية وفنية ، أقل من ذلك الذى يكتبه الرجل ، وفى استخدام وصف الأدب النسائى باعتباره وصفًا يتضمن تحقيرًا لهذا الأدب ، وتهوينًا من أهميته . وباعتباره وصفًا يرسى محدودية الموضوعات التى يعرض لها ، ومحدودية الاهتمامات الإنسانية التى يطرقها ، وكان مثل هذا التوصيف للأدب النسائى مرفوضًا من معظم الكاتبات العربيات »[١٦٢] .

إن فكرة تمييز أدب المرأة عن أدب الرجل تبدو - فى المقطع السابق - مرفوضة تمامًا من قبل لطيفة الزيات وبنات جنسها من الكاتبات . . هذا الرفض هو نوع من التدجين ؛ أى دخول أدب المرأة تحت عباءة فضفاضة هى أدب الرجل . ويرى البعض أن هذا الإنكار من قبل لطيفة الزيات ما هو إلا تجلٍّ للشعور الحاد بالنقص الذى يدفعها لرفض خصوصيتها ، والاندماج فى التيار الرجالى ، ظنا منها أن وصف النسائى حط من شأن إبداعها ؛ «لأن وضع المرأة الاجتماعى من وجهة نظرها

أقل شأنًا من الرجل » [١٦٣] . فى هذا الصدد ، تقول لطيفة الزيات : «كان هذا هو موقفى الثابت والأكيد فى الستينيات ، تخندقت فى خندق الأدب ، ورفضت إدراج كتاباتى الإبداعية فى باب الأدب النسائى ، دأبت على القول : أدب أو لا أدب ، فن أو لا فن ، وما من أدب رجولى وآخر نسوى ، ومر الزمن ، وكان أن نضجت وتعلمت الإقرار بالندية فيما بينهما ، وأن الاختلاف لا يعنى بالضرورة تفضيلاً لجانب على آخر ، ولا تميزًا فنيًا لجانب على آخر » . لكن لطيفة الزيات تتراجع عن رأيها السابق بعد عدة سنوات .

وعلى الرغم من الرفض لما سمى بـ : الأدب النسائى ، وكتابة المرأة ، فإنه أصبح ظاهرة عالمية ، جاوزت المحلية ، « فهى شىء مشروع ؛ لأنه - أخيرًا - تبصر الساحة الثقافية وجهة النظر الأخرى ، وتستمع لرأيها فى علاقتها بوطنها وبمجتمعها ، بالرجل ، وغير ذلك من القضايا المطروحة » [١٦٤] .

يبدأ **جابر عصفور** مقالته المعنونة بـ : « أنوثة الكتابة المقموعة » باستعراض المعانى اللغوية المتعددة لفعل الكتابة الأنثوية ، ويخلص من ذلك الاستعراض إلى حقيقة ومغزى تلك المعانى اللغوية التى تمثل « علامة على وضع قمعى ، يمارس فيه الفاعل فعله على مفعول لابد من أن يستجيب إلى فاعله ، يمارس فيه الفاعل فيه ، أو به استجابة الخنوع والإذعان ، السمع والطاعة » . .

يرجع وضع المرأة المقموع إلى ذلك التحيز الذكورى الذى انطوت عليه اللغة طوال تاريخها الاجتماعى ، «هو الذى دفعها إلى إسقاط معنى الأنوثة المقموعة على الكاتبة ، ومعنى الذكورة القامعة على الكاتب»(١٦٥) .

جابر عصفور يرى أن هناك اختلافًا ، لكنه فى صالح الرجل ، ويوحى عنوان كتاب ويب سبندر « لغة من صنع الرجل » بما تراه المؤلفة من أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساس فى قمع المرأة . ويتفق هذا مع فكرة فوكو عن اللغة التى ترى أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساس فى قمع المرأة ويؤكد روبين ليكوف أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال ؛ لأنها تتضمن أنماط « ضعف » (١٦٦) . لكن اللغة عند محمد برادة تعتبر إحدى الخصائص المميزة للأدب النسوى ؛ نتيجة لارتباط العامل الفيزيقى المادى للمرأة باعتبار أنها تستخدم لغة بعينها . .

هذا الدافع هو الذى يبرر وجود لغة داخل نصوص تكتبها المرأة ؛ أى ارتباط اللغة بالذات فى « بعدها الميثولوچى » . من ناحية ، «يحق لى أن أفتقد لغة نسائية ، فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها . التمايز موجود على مستوى التميز الوجودى . أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد » (١٦٧) . فالمرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تمامًا عن أشكال كتابة الرجل . ويرجع هذا الاختلاف إلى علاقة

المرأة بجسدها ، واختلاف هذا الجسد فى تكوينه عن جسد الرجل ، وما دام جسد الرجل يختلف عن جسد المرأة ، فإن ماضى المرأة يختلف - بالقطع - عن ماضى الرجل ، وعن ثقافته ، وعن تجربته وتفكيره وأسلوبه . ويؤكد عبد الكريم الخطيبى على العوامل الاجتماعية وأثرها على تطور العادات والتقاليد « حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية فى أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية ، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة فى التمايز » [(١٦٨)] .

قضية المرأة فى أدبها هى جزء من قضية التحرر الاجتماعى الوطنى للشخصية الإنسانية فى مصر والعالم العربى ، بل والعالم عمومًا ، حتى لا تعتمد فى بحثها عن الهوية على إقامة تعارض ميتافيزيقى مع الرجل ، أو على تأكيد ثنائية تفصل بينهما . وقد اغتنت تجربة لطيفة الزيات الروائية بعد الباب المفتوح بكنوز المعاناة النضالية متعددة الوجوه ، وطرائق تحويل المعاناة إلى اكتشاف فنية راقية فى أوراق شخصية وصاحب البيت [(١٦٩)] ، حيث تتبنى لطيفة الزيات مفهومًا للحرية فى روايتها الباب المفتوح ، يعتمد على الندية الكاملة بين الرجل والمرأة ، فهى تفترض أن للمرأة شأنها العام مثلما للرجل تمامًا . مع ذلك ، فالباب المفتوح وضعت تخومًا بين التحرر والتحلل ، فالحرية تعنى الالتزام فى علاقتها بالذات وفى علاقتها بالآخر وعلاقتها بالعالم [(١٧٠)] .

تصرح لطيفة الزيات أنها تسقط كل الأقنعة عندما تشرع فى الكتابة الإبداعية ، وتبدد الأوهام عن الذات حتى تبقى الحقيقة هى الوجه الوحيد « أعلو على توجساتى ، ومخاوفى ، أحس ، أجرؤ ، أنطق صدقًا ، ولو على ذاتى ، أكون المرأة الخائفة المقدامة الضعيفة القوية ، الهشة الصلبة ، المتمزقة بين بيت العقل والوجدان ، التى هى أنا ، كتاباتى الإبداعية تعرفنى وتعرفنى ، وما يصدق علىّ يصدق على كل امرأة عربية مبدعة»[١٧١] .

لعل السؤال يظل قائمًا : كيف تقوض الحواجز التى فرضت نفسها على المرأة وإبداعها ؟ . .

من هنا كانت دعوة سيكسو إلى إعادة كتابة الجسد كأحد المعاول لكسر وهدم تلك الحواجز ، ومن ثم فقد صارت لغة الجسد إحدى الآليات التى تستخدمها الكاتبة المبدعة لتعبر عن ذاتها ، وعن مشاعرها التى كبتت لحقب طويلة فإن تلك الكتابة تعد سمة أخرى تضاف إلى السمات السابقة يرى بعض النقاد حضور الوظيفة التعبيرية بشكل مُلفتٍ فى الأدب النسائى . ومن هؤلاء سيد حامد النساج الذى يتحدث عن قصص **خناثة بنونة** قائلاً : « إنها حريصة على أن تكون الراوى ، والشخصية الوحيدة ، وهى لا ترضى بالحياد ، ولا يخفت صوتها الهادىء المرشد الناصح »[١٧٢] . إن إبداع المرأة داخل بنية اللغة ، سواء

على المستوى الصوتى أم المعجمى أم التركيبى ، تميزٌ للوظيفة التعبيرية التى تتمثل فى التركيز على دور المرسل ؛ أى حضور ذات الأنثى بوصفها مرسلةً ، مما يعتبر خاصية عامة فى الكتابات النسائية ، وإن الذى تسعى إلى اكتسابه الذات دائمًا ، هو الرغبة فى إثبات الهوية ، والتخلص من الوضع الدونى . كما أن الرجل فى هذه القصص يكون مساعدا . إن محاولات المرأة متعددة دائمًا فى اختراق السياج الذى فرضه الرجل حول الكتابة ، وتفسير كارمن بستانى ذلك الحضور الملفت للوظيفة التعبيرية تفسيرًا أيديولوچيًا : « لقد كانت المرأة خلال عصور طويلة - وما تزال - تعانى من القلق على هويتها . وهذا ما يفسر كثرة « أنا » فى الكتابة النسوية ، كرد فعل على التشكيك الدائم الذى كان يحيط بوجودها » [١٧٣] .

وتضيف رشيدة بنمسعود خاصية أخرى ، هى : الإطناب والتكرار نتيجة رغبة الكاتبة فى الخروج من العزلة ، وفتح الحوار مع الآخر ، لكن فى إطار الحدود التى يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه [١٧٤] .

حرية المرأة كانت أحد الهواجس والهموم التى عنيت بها لطيفة الزيات فى كتاباتها . المرأة وربطها بتحرير المجتمع والوطن . ولم يعن ذلك أبدًا فناء المرأة باعتبارها كيانًا إنسانيًا فى قضايا الوطن .

وهى النغمة التى تراها شرين أبو النجا مسيطرة لعقود طويلة، خاصةً فى فترة ازدهار النسق القيمى الأيديولوچى الاشتراكى فى الستينيات . ومن هنا تطالب شرين أبو النجا أن نضع مقولة : « لن تتحرر المرأة إلا بتحرر المجتمع » فى موضع المساءلة والتشكيك » (١٧٥) . يتفق هذا الطرح مع ما وصلت إليه حال المرأة الآن كما تراه لطيفة الزيات « أنا أرى أن هناك مناخًا عامًّا تتراجع المرأة فى ظله . . هذا المناخ لم تخلقه المرأة ، إنما هى جزء منه ، وتراجعها ليس ظاهرة تقف بمعزل عن تراجع المجتمع نفسه ، وأقصد بالطبع التراجع الفكرى ، وتراجع المرأة هو نوع من المساهمة فى التردى » .تؤكد لطيفة الزيات أن ما آل إليه وضع المرأة ليست هى المسئولة الوحيدة عنه ، بل يشاركها الرجل فى ذلك « لم تتراجع وحدها ، ولم تتوقف عن مشاركة المجتمع قضاياه وحدها ، بل الرجل أيضًا اختلف ، شأنه شأن المرأة » (١٧٦) .

لقد ظهرت رواية «الباب المفتوح» فى فترة فوران ثورى شمل مصر كلها . وكانت ترهص بميلاد مرحلة يعيشها الوطن والأمة المصرية . . هذا المد الثورى الواقعى تزامن فى الرواية مع المتخيل فى المراحل المتعددة من حياة ليلى ، وعبر بلاغية تماهت فيها ذات الشخصية مع ذات الوطن .

نضجت الشخصية ؛ فليلى هى جزء من هذا الوطن الذى

طالما حلم بتحقيق مشروعه القومى آنذاك : نيل الاستقلال ، رحيل المستعمر من على أرضه .. تمثل ذلك فى نبض الشارع المصرى ، وهو المكان الذى مثل الحرية والانطلاق لليلى بطلة الباب المفتوح ، وكما يقول د . طه وادى: فقد « أحست ليلى بالمساواة الحقيقية لأول مرة ، حين أتيح لها حق الدفاع عن الوطن » [١٧٧] . « وجدت نفسى من جديد بعد غيبة طويلة فى الشارع بين الناس ، والشارع ليس الشارع الذى عرفته أيام المد الثورى ولا الناس .. وجدت نفسى هذه المرة فى الظلام مثخنة والناس بالجراح ، ومثقلة والناس بالشكوك ، لا نعرف إلى أين نسير ، يكتنف غدنا ظلام كثيف لا يروم » .. إن حضور ذات البطلة بوصفها مرسلةً حاضرٌ فى غالبية أعمال لطيفة الزيات ، ممثلاً فى تلك المونولوجات الداخلية ، حوارات ليلى مع حسين ومحمود .

وتتعدد المونولوجات الداخلية فى المواقف التى يشاركها فيها كلٌّ من الدكتور رمزى وأبوها ، حيث تقمع الذات ، ولا يسمح لها بالتعبير عن مكنوناتها ؛ لأن الحضور هنا لذات الآخر ؛ ذات الرجل التى تمثل امتدادًا تاريخيًا للحجْر الشرقى فى التعامل مع البنت التى تمثل جنسًا أضعف لا يمكن الاعتماد عليه، وبالتالى لا تمثل أية قوة ضاغطة يحسب لها المجتمع حسابًا . « على أن الكاتبة – وإن استطاعت أن تنجح فى التعبير

عن المواقف الخاصة للفتاة ، بحيث اكتسبت القضايا التى تدافع عنها وجهة نظر أنثوية خاصة ، إلا أنها جعلت ليلى - رغم صدق رغبتها فى التحرر لا ترى الحياة أبدًا بعينها الخاصة » [١٧٨] .

وفى ظل الهيمنة الاستعمارية ، وفى ظل تصاعد الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية يتحول هرم السلطة إلى بناء محكم ذى مستويات لا نهائية يقمع بمقتضاها على المستوى الذى يليه قمعًا فكريًا وماديًا ، فى حين تندرج المرأة على إطلاقها خارج هذا السلم باعتبارها أداة متعة ، وهى فى الحالتين كبش فداء » [١٧٩] . وأعتقد أن وضع المرأة سواء فى مصر أو العالم العربى ، وسواء قبل الهيمنة الاستعمارية أو بعدها ، كان متردیًا » [١٨٠] . وكان للرجل دور فى خلخلة هذا الوضع . ومن الرجال من قام بمساندة قضية المرأة وتبنيها أمثال : رفاعة الطهطاوى وقاسم أمين وغيرهما ، إنها كتابات لا تقل أبدًا عن كتابات زينب فواز وهدى شعراوى ،ملك حفنى ناصف وسيزا نبراوى ودرية شفيق وغيرهن فى مطالبتهن بمساندة المجتمع لقضايا المرأة . .

تستخدم لطيفة الزيات تنوع الضمائر وتماهيها مع الكاتبة . وقد فرضت هذه التقنية نفسها فى حملة تفتيش وصاحب البيت، وبيع وشراء والشيخوخة ، فقد أتاح تعدد الضمائر التى تعبر عن الشخصية إلى تشكل كيان للأنثى متكاملاً ، متعدد الزوايا ،

ويسلط الضوء على وعى المرأة بكينونتها وكيانها ، ومعبرًا عن واقعها ، وعلاقتها بالآخر ، ومشكلاتها بوصفها امرأةً أولاً ومثقفة ثانيًا ، وعضوًا فى المجتمع ثالثًا .

فالاهتمام ينصب على المرأة باعتبارها كيانًا مُدركًا لقضاياه الاجتماعية . ومن هنا تضع الكاتبة يدها على نقاط الضعف والتخاذل فى شخصية الأنثى . يقول كارل ماركس : « ليس وعى الإنسان ما يحدد وجوده ، وإنما -وعلى العكس من ذلك- يحدد الوجود الاجتماعى وعى الإنسان » (١٨١)

* * *

الجسد :

الجسد لا يوجد إلا وهو مبنىّ ثقافيًا من قبل الإنسان ؛ إنه نظرة موجهة للشخص فى أغلب الأحيان ، عن الإنسان الذى يجسده ، فالجسد لا يأخذ معناه إلاّ من نظرة الإنسان الثقافية له (١٨٢) .

دولت هانم فى الباب المفتوح تمسح بعينيها جسد ليلى وكأنها جارية فى سوق الجوارى ، تقوم المرأة بتثمين هذا الجسد . ولكى يرتفع سعر الجسد لابد من أن يغلف «بفستان كويس يبرز كسمها .. ولازمها كورسيه يرفع صدرها ويشد وسطها » (١٨٣) . ليلى - فى نظر دولت هانم - لا تساوى شيئًا « فى السوق » (١٨٤) . وتؤكد ليلى على نظرة دولت هانم التى

تتوافق تمامًا مع نظرة المجتمع لجسد المرأة الذى ينحصر فى إشباع رغبة الرجل ؛ فجسدها هنا مسخر لخدمة الرجل . ومن هنا تدرب البنت منذ نعومة أظفارها على « فن الحياة ! تبتسم وتنحنى وتتعطر وتترقق وتكذب ، وتلبس كورسيه يشد خصرها ويرفع صدرها لكى يرتفع سعرها فى السوق وتتزوج » [(١٨٥)] ، فالزواج هو غاية وهدف هذا الجسد الذى قوبل - منذ البداية ؛ أى منذ مولده - بابتسامة تسليم . والأمر يذكرنا بقول اليهودى فى صلاته : « أشكرك إلهى لأنك لم تخلقنى امرأة » . فى حين تكرر المرأة فى صلاتها : « أشكرك إلهى لأنك خلقتنى حسب مشيئتك » [(١٨٦)] . « وأحيا الصبية من جديد ، وأنا الآن هى ، كيانى وهج ، وجسدى وهج ، يشع ، يزغرد بتشوقات الصبية المكتومة ، وأنا الآن أنا ، ومسام جسدى الخامد تتفتح » .

هذا الجسد الذى كانت تخجل ليلى من استدارته وأنوثته البادية ، يعبر عن ذاته حينما تقع صاحبته فى حب سامى ، وتشعر بالحياة وتدفقها فى هذا الكيان . وهذا الجسد ذاته هو الذى سيحمل على الأكتاف ليرتفع صوت صاحبته فى مظاهرة تدين الاستعمار والملك وأعوانه . ويعلن الجسد عن متطلباته فى فترة ظنت صاحبته أنها غيّبت تلك الرغبات لصالح العمل السياسى العام . والانغماس فى الهم الاجتماعى وقضايا المجتمع . من هنا كان السؤال الذى واجهته بعد طلاقها من

زوجها رشاد رشدى : « لماذا تزوجتيه أصلاً ؟ - كان أول رجل يوقظ الأنثى فىَّ » .

وتشعر جميلة التى تشبع أنوثتها بتعدد علاقاتها مع الرجال ، بأن السعادة لا تتأتى إلا مع حب صادق « حب صامت أصيل ، يلفها لا فى معركة حامية ، ولكن فى استرخاءة حنان » .

لكن الجسد لا ينساق إلى الغرائز ، فهو يرفض الزيف . . زيف المشاعر ، يرفض الاستلاب .

ويتجلى هذا الموقف فى قصة على ضوء الشموع . فالراوية تصورِ موقف الرفض ، وتصدع العلاقة بين الزوج والزوجة : « جسدك يرفضنى ، يحتقرنى » . . فقد كان جسدها أكثر تعبيرًا عما يمور فى داخلها « ولم تكن تعرف أن خداع الذات الذى يجوز على العقل لا يجوز على الجسد . ما من شىء يخدع الجسد عن أحاسيسه » .

« إن المرأة - وهى تكتب جسدها - تكتب عن علاقتها بالرجال . وهناك فرق كبير أن تكتب المرأة جسدها ، وأن تكتب عن جسدها . كتابة المرأة طرف ، وجسدها طرف آخر ، وبينهما حائل يتمثل فى الأفكار والتصورات الموروثة التى تجعل المرأة عدوًّا لجسدها ولنفسها . المرأة تكتب جسدها معناه أنها تكتب نفسها بعد أن استرد كيانها وحدته » .

تمثل جميلة نموذجًا شاذًا بوصفها شخصيةً كارهةً لجسدها ،

فهى تؤمن بالتصورات الموروثة من قبل المجتمع عن جسد المرأة الذى هو هدف إشباع غريزة الرجل . ولعل موقف جميلة هذا كان نتيجة صدمة زواجها من رجل يكبرها سنًا ، وأقل منها ثقافة ، لكنها تأثرت بمفهوم المجتمع آنذاك ، وهو إعلاء قيمة الثراء المادى . فقد تصورت أسرتها أن ثراء الرجل قادر على إسعادها ، وتهيئة حياة سعيدة لها « تعرفى إيه اللى تحس بيه الست لما تشعر أنها بقيت زى الخرقة القديمة ؟ . . نشفت . . جسمها نشف ، وقلبها نشف .. ما حدش بيقول لها : أحبك ! » .

تتفق جميلة مع ليلى فى أن الحب هو الشىء الوحيد الذى يجب أن تبحث عنه المرأة ، هو السعادة الحقة ، تقول لطيفة الزيات : « كان المثل الأعلى فى الزواج فى الأربعينيات أن تتمسك المرأة بمن تحب ، تكافح معه لبناء البيت » . وهذا ما تؤكده علاقة آمال بزوجها فى قصة «الصورة» ؛ فقد تزوجته عن حب ، وعاشت معه فى تكوين بيت الزوجية ، وضحّت فى سبيل الحفاظ على هذا البيت الذى بنته ، مدّعية طيلة الوقت أنها - أخيرًا - وجدت ما كانت تبحث عنه « أنا لقيت الحاجة إللى طول عمرى بادور عليها .. واحتضنت عيناها الطيف » . ما توهمت آمال أنه حب وتفان فى المحبوب / الزوج ، لم يكن إلا خداع نفس عاشت عليه سنوات طويلة .

يحتفى الجزء الأخير من حملة تفتيش المعنون بـ : « سجن القاهرة - ١٣ نوفمبر ١٩٨١ » بحضور المرأة ممثلاً فى الكاتبة وصديقاتها عواطف وأمينة رشيد .. إلخ .. ويظهر السرد صمودًا رائعًا لهؤلاء النسوة ؛ وهو صمود أمام قمع جسدى عنيف ممثلاً فى « تفتيش ذاتى لأمينة رشيد ، وهجوم قمعى من قبل سلطات السجن ، لنجد صوت الراوية يستعيد لحظات ضعف هذا الكيان الأنثوى منذ الطفولة ، و « الصبية يضنيها العجز عن الفعل ، والمرأة فى منتصف العمر محنّطة بين دفتى كتاب تحاشيًا للصدام » .

إن الجسد يقاوم قمع السلطة وشراستها ، تلاحم جسد السجينات يقفن حول نادية « تتخبط زميلاتى وبقية البنات بالعديد من السجانات الرماديات الثيِّبات يمنعن أى تقدم نحو الدورة ، أى اقتراب من الأمتعة » . « الكل يحتشد الآن حولى ، سجانات وسجينات ، الأيدى تتقاذفنى من قبضة المرأة الحديدية » .

هذه إحدى تجليات الجسد الأنثوى ، فى تفاعله وتلاحمه ، فى لحظة إمساك بالوعى الجمعى ، الإحساس بالمسئولية تجاه كل من تقمع ويقع عليها عنف السلطة وقهرها . مقاومة الجسد نابعة من الإيمان بأن حرية الإنسان تبدأ من حرية حركته الجسدية وعدم إيقاعه الإيذاء على هذا الجسد .

ويعانى الأب والأم وليلى من لحظة بلوغها « كأن جسدها

من زجاج هش ، سهل التحطيم ، ونامت على ظهرها وعيناها تحدقان فى الظلام . غريبة ! إنها لم تشعر بذلك الثقل فى جسمها قبل أن ترى هذه النظرة فى عينى جميلة » . فمعاناة الجسد لاتبين عن نفسها إلا مع تلك النظرة ذات المغزى ، وهى نظرة تحمل ميراثًا أنثويًا يشفق على ليلى من ذلك الفوران الجسدى وتبعاته بين خوف وقلق وسجن لذلك الجسد داخل تقاليد ومفاهيم موروثة عنه يجعل صاحبته سجينة ، تحمل وزر كونها أنثى ، ويحمل أيضًا أفراد أسرتها ؛ الأب والأم والأخ همّ المحافظة عليه ، وسجنه داخل جدران البيت . يجب ألا يراه أحد من الغرباء ، فقد صار أحد المحرمات : « انت ضرورى ياليلى تدركى إنك كبرت ، ومن هنا ورايح خروج لوحدك مافيش ، وزيارات ما فيش . من المدرسة إلى البيت » .

* * *

الهوامش :

(١) عن يمنى العيد : السيرة الذاتية الروائية والوظيفية المزدوجة - مرجع سابق ص١٣ .
(٢) محمد الباردى : السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث - مجلة فصول مجلد ١٦ عدد ٣ - ١٩٩٧ ص٦٩ .
(٣) فيليب لوجون - مصدر سابق ص٢٧ .
(٤) المعجم الكونى للأدب - ١٨٨٦ .
(٥) محمد الباردى : مصدر سابق ص٧١ .
(٦) هالة محمود حسن - مصدر سابق ص١٧٤ .
(٧) حملة تفتيش ، ص٧ .
(٨) المصدر السابق ص٨ .
(٩) المصدر السابق ص١٩ .
(١٠) المصدر السابق ص٨ .
(١١) المصدر السابق ص٢٩ .
(١٢) المصدر السابق ص٣٩ .
(١٣) المصدر السابق ص٤٥ .
(١٤) المصدر السابق ص٤٦ .
(١٥) المصدر السابق ص٦١ .
(١٦) المصدر السابق ص٦١ .
(١٧) المصدر السابق ص٦٢ .
(١٨) المصدر السابق ص١٤٣ .
(١٩) المصدر السابق ص١٤٤ .
(٢٠) المصدر السابق ص١٧٥ ، ١٧٦ .
(٢١) المصدر السابق ص١٠٨ .

(٢٢) المصدر السابق ص٦٠ .
(٢٣) المصدر السابق ص٧٨ .
(٢٤) المصدر السابق ص١٢٤ .
(٢٥) المصدر السابق ص١٢٦ .
(٢٦) هبة مكرم شاروبيم : رسالة دكتوراه غير منشورة - مرجع سابق.
(٢٧) المصدر السابق ، ص١٧٠ .
(٢٨) المصدر السابق ، ١٣٨ - ١٦٩ .
(٢٩) الصدر السابق ، ص٢٢٢ .
(٣٠) نزيه أبو نضال - مرجع سابق - ص ١٢٤ .
(٣١) لطيفة الزيات انتخبت وهى طالبة سكرتيرًا عامًا للجنة الوطنية للطلبة والعمال ١٩٤٦ .
(٣٢) چورچ ماى : السيرة الذاتية ت : عمر حلّى - المركز العربى الثقافى - بيروت - ١٩٩٤ - ص١٨٩
(٣٣) حملة تفتيش ، ص٨٥ .
(٣٤) المصدر السابق ، ص٨٨ .
(٣٥) المصدر السابق ، ص١٢٩ .
(٣٦) المصدر السابق ، ص١٣٣ .
(٣٨) المصدر السابق ، ص١٣٣ .
(٣٨) محمد الباردى - مرجع سابق ص٧٣ .
(٣٩) المصدر السابق - ص٨٢ .
(٤٠) المصدر السابق - ص٨٣ .
(٤١) المصدر السابق - ص٧٠ ، ٧٧ .
(٤٢) المصدر السابق - ص١٠٩ .

(٤٣) يمنى العيد : السيرة الذاتية الروائية - مرجع سابق - ص ١٦ .
(٤٤) لطيفة الزيات : تجربتى فى الكتابة - مصدر سابق ١٢٨ .
(٤٥) أمينة رشيد : لطيفة الزيات بين أغوار النفس - مرجع سابق - ص ١١٦ .
(٤٦) راجع : ندوة الأدب والوطن - عرض عزة خليل - كتاب الأدب والوطن - ص ٢٢٨ .
(٤٧) حملة تفتيش - ص٨٠ .
(٤٨) سيد البحراوى : خصوصية الإبداع - مرجع سابق - ص٨ .
(٤٩) حملة تفتيش ، ص٢٥ .
(٥٠) المصدر السابق - ص ٣٥ .
(٥١) المصدر السابق - ص٥٤ .
(٥٢) المصدر السابق - ٥٥ .
(٥٣) المصدر السابق - ص٣٩
(٥٤) محمد الباردى : السيرة الذاتية - مرجع سابق - ٧٢ .
(٥٥) حملة تفتيش - ص٣١ .
(٥٦) المصدر السابق - ص٧١ .
(٥٧) المصدر السابق - ص٧١ .
(٥٨) المصدر السابق- ص٧٥ .
(٥٩) حملة تفتيش - ص٧٧١ .
(٦٠) المصدر السابق - ص٧٣ .
(٦١) المصدر السابق - ٥٣ .
(٦٢) المصدر السابق - ص١٥١ .
(٦٣) المصدر السابق - ص٦٧ .
(٦٤) المصدر السابق - ص٦٨ .
(٦٥) المصدر السابق - ص١٠٥ .

(٦٦) المصدر السابق ، ص٦٧ .
(٦٧) المصدر السابق ، ص٦٨ .
(٦٨) المصدر السابق - ص١٠٥ .
(٦٩) لطيفة الزيات : الكاتب والحرية مصدر سابق ص ٢٢٨ .
(٧٠) حملة تفتيش وص ١٥ .
(٧١) المصدر السابق ، ص ٢٤ .
(٧٢) حملة تفتيش - ص ١١٢ .
(٧٣) المصدر السابق - ص٢١٢ .
(٧٤) المصدر السابق ص٨٧ .
(٧٥) حوار مع لطيفة الزيات حول الالتزام السياسى ، والكتابة النسائية - مرجع سابق - ص١٣٦ - تناولت لطيفة الزيات . بتوسع - فكرة القهر ، فى أكثر من مقال ومقابلة .
(٧٦) راجع : هالة محمود حسن - مرجع سابق - ص١٦٧ - ١٧٦
(٧٧) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوربية -ت: أمير اسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص٢٢٠ .
(٧٨) الرجل الذى عرف تهمته - ص٣٤ .
(٧٩) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوربية ، ت: أمير اسكندر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص٢٢٠ .
(٨٠) خيرى دومة : مرجع سابق - ص ١٨٣ .
(٨١) راجع : خيرى دومة - مرجع سابق - ص١٣٣ .
(٨٢) الشيخوخة - ص١٠٦ .
(٨٣) على ضوء الشموع - الشيخوخة - ص١٠٦ .
(٨٤) المصدر السابق ص٩٤ ، ٩٥ .
(٨٥) المصدر السابق - ص ٩٥ ، ٩٦ .
(٨٦) هالة محمود حسن : مرجع سابق - ص١٦٦ .
(٨٧) صاحب البيت - ص٨٥ .

(٨٨) الرجل الذى عرف تهمته ، ٨٤ .
(٨٩) على ضوء الشموع - الشيخوخة - ١٠٨ .
(٩٠) خيرى دومة : مرجع سابق - ص ١٤٧ .
(٩١) خيرى دومة : مرجع سابق - ص ١٤٩ .
(٩٢) على ضوء الشموع - الشيخوخة - ٩١ .
(٩٣) المصدر السابق - ص ٩٧ .
(٩٤) صاحب البيت - ٨٥ .
(٩٥) المصدر السابق - ص٢٣ .
(٩٦) لطيفة الزيات : أدب الستينيات ومنظور جديد للحقيقة - مجلة القاهرة » سبتمبر ١٩٩٢ - ص١٣٥ .
(٩٧) صاحب البيت - ص٩٩ .
(٩٨) خيرى دومة : مرجع سابق- ص٢٧٥ .
(٩٩) الرجل الذى عرف تهمته - ص١١ .
(١٠٠) المصدر السابق - ص١٥ .
(١٠١) المصدر السابق - ص١٢ .
(١٠٢) المصدر السابق - ص١٣ .
(١٠٣) المصدر السابق - ص١٠ .
(١٠٤) المصدر السابق - ص٢٠ .
(١٠٥) المصدر السابق - ص١٢٢ .
(١٠٦) المصدر السابق - ص٢٥ .
(١٠٧) المصدر السابق - ص٣٣ .
(١٠٨) المصدر السابق - ص٣٧ .
(١٠٩) المصدر السابق - ص٨٣ .
(١١٠) المصدر السابق - ص٧٥ .
(١١١) المصدر السابق - ص٣٣ .

(١١٢) المصدر السابق - ص٢٩ .
(١١٣) المصدر السابق - ص١٥ .
(١١٤) المصدر السابق - ص٨٤ .
(١١٥) المصدر السابق - ص٢١ .
(١١٦) المصدر السابق - ص١٣ .
(١١٧) لطيفة الزيات : تجربتى فى الكتابة - مصدر سابق - ص ١٢١
(١١٨) لطيفة الزيات : تجربتى فى الكتابة - مصدر سابق - ص١٢١
(١١٩) الرجل الذى عرف تهمته -ص ١٣ .
(١٢٠) المصدر السابق ،ص١٢ .
(١٢١) المصدر السابق ، ص٣٧ .
(١٢٢) المصدر السابق ، ص٦٣ .
(١٢٣) تجربتى فى الكتابة - ص١٢١ .
(١٢٤) مجدى توفيق : الكتابة والنمو - مجلة الرواد - مرجع سابق
(١٢٥) الرجل الذى عرف تهمته - ص٣٥ .
(١٢٦) خيرى دومة : تداخل الأنواع - مرجع سابق -ص١٦٠ .
(١٢٧) المرجع السابق - ص١٥٩ .
(١٢٨) حملة تفتيش - ص٨٥ .
(١٢٩) المصدر السابق - ص٨٩ .
(١٣٠) المصدر السابق - ص٨٦ .
(١٣١) المصدر السابق - ص٨٧ .
(١٣٢) المصدر السابق - ٨٥ .
(١٣٣) المصدر السابق - ص٨٦ .
(١٣٤) خيرى دومة : مرجع سابق ١٧٤ .
(١٣٥) راجع : إدوار الخراط : تجربتى القصصية - مجلة القصة العربية - الكتاب الثانى ١٩٩٤ - ص٩٠ .

(١٣٦) حملة تفتيش - ٨٧ .
(١٣٧) هالة محمود حسن : مرجع سابق - ص١٣٠ .
(١٣٨) حملة تفتيش - ص٨٩ .
(١٣٩) المصدر السابق - ص٨٥ .
(١٤٠) المصدر السابق - ص٨٥ .
(١٤١) المصدر السابق - ص ٨٥ .
(١٤٢) خيرى دومة : مرجع سابق - ص١٩٢ ، ١٩٣ .
(١٤٣) حملة تفيش - ص .٩٠
(١٤٤) المصدر السابق - ص ١٩ .
(١٤٥) خيرى دومة : مرجع سابق - ص ٢٠٢ .
(١٤٦) الشيخوخة - ص٨٤ .
(١٤٧) المصدر السابق - ص٨٩ .
(١٤٨) المصدر السابق - ص٨٨ .
(١٤٩) المصدر السابق - ص ٨٨ .
(١٥٠) المصدر السابق - ص ٨٨ .
(١٥١) المصدر السابق - ص.٨٨
(١٥٢) المصدر السابق - ص٨٨ .
(١٥٣) المصدر السابق - ص٨٥ .
(١٥٤) المصدر السابق - ص٨٥ .
(١٥٥) المصدر السابق - ص ٨٥ .
(١٥٦) راجع : شرين أبو النجا - عاطفة الاختلاف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص٢٥ .
(١٥٧) يمنى العيد : مساهمة المرأة فى الإنتاج الأدبى - مجلة الطريق - العدد الرابع - ١٩٧٥ .
(١٥٨) انظر : حسام الخطيب - حول الرواية النسائية فى سوريا -

مجلة المعرفة - العدد العدد ١٦٦ - ص٨١ .
(١٥٩) من حوار مع إميلى نصر الله - مجلة « الشراع » - مارس ١٩٨٤ - ص ١٦٠ .
(١٦٠) لطيفة الزيات : شهادة مبدعة - مجلة » أدب ونقد » - العدد ١٣٥ - ١٨ ، ١٩ .
(١٦١) سيد محمد السيد قطب : فى أدب المرأة - لونجمان - ص٢٩ .
(١٦٢) سامية محرز : ڤيتو على كتابة البنات - أخبار الأدب - ٢٣/١٢/١٩٩٦ - ص٩ .
(١٦٣) جابر عصفور : أنثوية الكتابة المقموعة - مجلة « الثقافة الجديدة - سبتمبر ١٩٩٧ .
(١٦٤) محمد برادة : هل هناك لغة نسائية فى القصة - مجلة آفاق - العدد ١٢ - ص١٣٥ .
(١٦٥) كارمن بستانى : الرواية النسوية الفرنسية - دار الفكر العربى المعاصر - العدد ٣٤ - ١٩٨٥ ص١٢٢ .
(١٦٦) أحمد أبو زيد : ماذا تريد المرأة بالضبط ؟ - الهلال - مارس ١٩٩٥ - ص٧٢ .
(١٦٧) سلوى بكرى : لطيفة الزيات تفضفض - مرجع سابق .
(١٦٨) لطيفة الزيات : شهادة مبدعة - مصدر سابق -ص١٨ .
(١٦٩) كارمن بستانى : مرجع سابق - ص ١٢٣ .
(١٧٠) رشيدة بنمسعود : المرأة والكاتبة ، سؤال الخصوصية - إفريقا تشرق - الطبعة الأولى ١٩٩٤ - ص ٩٥ .
(١٧١) شرين أبو النجا : مرجع سابق - ص ١٦ ، ١٧ .
(١٧٢) لطيفة الزيات وأخريات - المرأة للخلف در - مجلة صباح الخير - مايو ١٩٩٤ - ص٣٢ .
(١٧٣) طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة - دار المعارف

- الطبعة الثالثة - ١٩٨٤ - ص ٢٠٢ .

(١٧٤) حملة تفتيش - ص ٧٨ .

(١٧٥) طه وادى : مرجع سابق - ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

(١٧٦) لطيفة الزيات : صورة المرأة العربية فى الإنتاج الثقافى العربى - مركز دراسات الوحدة العربية - ص ٣٤٩ .

(١٧٧) المصدر السابق - ص٣٥٠ .

(١٧٨) سامية خلوصى : دراسة بين الشيخوخة وبدايات للطيفة الزيات والكراسة الذهبية لدوريس ليسنج - مرجع سابق ، ص ١٧.

(١٧٩) ديڤيد لوبروتون / أنثربولوچيا الجسد والحداثة - ت : محمد عرب - صاصيلا - بيروت ١٩٩٣ - ص٢٥ .

(١٨٠) الباب المفتوح - ص ٣٦ .

(١٨١) المصدر السابق - ص ٣٦ .

(١٨٢) ديڤيد لوبروتون : مرجع سابق - ص ٦١ .

(١٨٣) المصدر السابق - ص ٣٦ .



الخـــاتمة

لقد عنيت الدراسة منذ البداية بتحديد مفهوم النوع الأدبى ، وبيان ما تعرض له من تغيرات عبر مسيرة النظرية الأدبية منذ أرسطو . .

وتقف الدراسة مع الرأى القائل بوجود النوع الأدبى ، ليس بمفهومه الكلاسيكى ، بل إنها تؤمن بمرونة النوع الأدبى وقدرته الدائبة على تحرير نفسه من كل القيود ، فهو مفهوم قابل للتعديل والتغيير باستمرار ، وهو فى ذلك مرتبط بتطور المجتمع ، ومن ثم أصبحت سمة التغير هى إحدى سمات النوع الأدبى . وقد حاولت الدراسة أن تبين - من خلال آراء النقاد - الفرق بين الجنس والنوع ، والعلاقة بينهما . .

وكان لابد للدراسة من أن تقف أمام مصطلح **«تفاعل الأنواع»** بوصفه أحد المصطلحات الناتجة عن تطور النوع ومرونته ، فهو يقف بجوار مصطلح « تداخل الأنواع » والكتابة عبر النوعية، ووحدة الفنون . . وهى مصطلحات تصدرت كتاباتنا النقدية منذ قرابة الثلاثين عامًا . . فالتفاعل هو الجانب الإيجابى فى عملية الاستقبال ، ولا يتم التفاعل إلا إذا كان الكاتب مدركًا تمامًا لمفهوم النوع وحدوده ، ومتخطيًا هذه الحدود . .

يعنى البحث بتلمس ملامح التفاعل ، بعد أن صار التفاعل بين الأنواع داخل النصوص الأدبية ظاهرة تستحق الدراسة ،

فجيرتز يعثر على تفاعلات بين قصائد الشعر القصيرة والأمثال ، لتصبح جزءًا لا يتجزأ من الروايات ، وهناك السيرة الذاتية التى تغلغلت فى النسيج الروائى والقصة والمسرحية والمقالة الأدبية إلخ . **تفاعل الأنواع** أصبح سمة أصيلة فى الأعمال الأدبية . . وتعد كتابات لطيفة الزيات - مع تنوعها - رواية ، قصة ، مسرحية ، واحدة من تلك الكتابات التى تعتمد على نسف حدود النوع الأدبى . فمن الملحوظ على أدب لطيفة الزيات إنه يرتكز على جدلية حوارية تتداخل فيها مستويات الحياة ذاتية ومجتمعية ، محملة برؤيتها السياسية والاجتماعية . .

دارس أدب لطيفة الزيات يلمح - من القراءة الأولى - اتكاء الكاتبة على سيرتها الذاتية ، وهى - بلا شك - رافد مهم كان له نصيب مؤكد فى كتاباتها الإبداعية . .

حاولت الدراسة رصد العلاقة بين السيرة الذاتية ، ودورها فى نشأة الرواية العربية ، منذ صدور رواية «علم الدين» لعلى مبارك ، فالسيرة قائمة على حكاية كما يقول بارت ، والرواية ما هى إلاّ مجموعة حكايات . إذا كانت السيرة تاريخًا شخصيًّا ، فإن هناك فرقًا بين كاتب التاريخ وكاتب السيرة ، كما رصده جابر عصفور . **فالأول** اعتمد على تيقظ الحس النقدى ، فى حين وعى كاتب السيرة منفتح على طبقات لا شعوره الخاص . ومن تداخل السيرة والرواية نشأ نوع أدبى جديد ، هو رواية السيرة

الذاتية ، فى ظروف خاصة سمحت بظهور هذا النوع الأدبى ، وأهميتها تعقيد الحياة المعاصرة ، واتساع مناطق الصمت الذى فرضته المؤسسات السياسية والاجتماعية والدينية على المبدع ، فكانت رواية السيرة النوع الأدبى المتسع لمساحات من البوح . إضافة إلى أن هذا النوع الأدبى يتمتع بمرونة كبيرة ، ولديه قدرة على تقبل الأنواع الأخرى ، ودمجها داخله ، مثل: الاعترافات واليوميات، والرسائل، والمذكرات، والانطباعات إلخ . .

وقد **اهتمت الدراسة** بالبحث فى علاقة الرواية بكل من القصة والملحمة والحلقة القصصية والقصة القصيرة ، لما لحظته الباحثة من اهتمام لافت من قبل لطيفة الزيات بالرواية فى أشكالها المتنوعة ، وكذلك الحال بالنسبة للقصة . .

لاشك أن الرواية فن منفتح على إمكانات التجديد والتطور التى توفرها دائمًا ، وبصورة عفوية ، حركة الحياة البشرية . فالرواية بوصفها نوعًا . لا تكف أبدًا عن اللهاث وراء التحولات والتغيرات الاجتماعية ، نضيف إلى ذلك ما يراه محمد كرد على ، فجوهر الرواية يقوم على تثوير المفاهيم الأدبية والفنية ، مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة . فإذا كانت الرواية هى صوت المجتمع ، فإن القصة القصيرة عنيت بصوت الفرد ، فالرواية فى إطارها المرجعى لا تخضع للاختيار والانتقاء ، بل تتسع لتكون الحياة الإنسانية - على اتساعها وعمقها - مرجعًا لها . .

وغالبًا ماتعقد مقارنات بين الرواية والقصة القصيرة ، مع التأكيد على أن طول القصة أحد الفروق النوعية لتحديد شكلها واختلافها عن الرواية ، لكن القصة قد تكون بضعة أسطر ، تمتد ليصل طولها إلى طول النوفيلا . وقد تزعزع هذا الفارق الشكلى بين الرواية والقصة القصيرة مع طول القصة وقصر الرواية .

وتشير الدراسة إلى الحلقة القصصية وعلاقتها الوثيقة بالرواية . ويرجع شيوع مصطلح القصة القصيرة إلى فورست إنجرام ، فإليه يرجع الانتباه إلى ما فى الحلقة من تكرار التيمة والشخصية والرمز ، بنية الحلقة القصصية تتأرجح بين مستويين : **الأول**: ظاهر ملموس . **والثانى**: خفى يستشعره القارئ عبر اختيار الكاتب لقصصه ، وظهور راو مشترك ، أو صور ، أو موتيفات . . إلخ . .

وقد عنيت الدراسة فى هذا الفصل بوصف دقيق للأعمال الأدبية للطيفة الزيات ، ممثلة فى قصة لم يمت ، وفى الباب المفتوح (١٩٦٠) ، والرجل الذى عرف تهمته (١٩٩٥) ، وحملة تفتيش - أوراق شخصية (١٩٩٢) ، وبيع وشراء (١٩٩٤) ، وصاحب البيت (١٩٩٤) . وفى هذا الفصل ، ناقشت الباحثة بعض الدراسات التى تناولت أدب لطيفة الزيات من الناحية الأسلوبية التى تضع أدب لطيفة الزيات تحت أنواع بعينها ، كما هى الحال بالنسبة لرواية الباب المفتوح التى تراها

سامية محرز مثالاً للرواية الكلاسيكية ذات البناء الكاتدرائى ، كذلك إدراج الرواية تحت نمط الرواية الواقعية البعيدة عن الجانب السيكولوچى . .

وحاولت الباحثة إثبات أن الباب المفتوح ، برغم كونها تنتمى إلى الرواية الواقعية التقليدية ، إلا أن الكاتبة استخدمت تقنيات عدة جعلت الرواية تحمل فى طياتها كسر الشكل الروائى المتعارف عليه فى تلك الفترة ، كاستخدامها الاسترجاعات وتقنية الحلم فى الكشف عن الصراع الداخلى الذى يؤرق الشخصية . .

وتلحظ الباحثة فى مجموعة الشيخوخة وقصص أخرى ، الحضور الطاغى للذات من خلال الأنا الساردة ، وحضورًا لبعض وقائع وأحداث السيرة للكاتب ، لا سيما قصص : بدايات ، الشيخوخة ، الرسالة ، على ضوء الشموع . فثمة وشائج تربط قصص المجموعة بعضها بعضًا ، مثل: تردد صوت الشيخوخة ، وتعثرها بكل ارتباكها المعنوى.، ومن هنا فإن قراءة المجموعة لا تسلم المتلقى للدعة ، ولكن يقع عليه عبء ترتيب الأحداث ، وسد الثغرات الناتجة عن مناطق الصمت التى يسكت عنها السرد . .

وتشير الكتابات النقدية التى تناولت مجموعة الرجل الذى عرف تهمته على أنها رواية قصيرة ، ويراها بعضٌ آخر مجموعةً

قصصية لكن الباحثة استشعرت خطأ جمع القصص الثلاث : الهشيم ، كلمة السر ، الرجل الذى عرف تهمته . فالبطل واحد. إنه شخصية تعانى من ألم السجن والتعرض للقهر والتعذيب البدنى والمعنوى ، ويحلم باللحظة التى ينفرج فيها باب الزنزانة . وثمة آليات القمع السياسى المتنوعة ، تحاول كسر قناعات ومعنويات السجين ، ولحظة الالتحام بالآخرين هى لحظة امتلاك الوعى الحقيقى لهذه الشخصية ، ومن ثم فقد أدرجتها تحت نوع الحلقة القصصية مع حملة تفتيش - أوراق شخصية التى صدرت عام ١٩٩٥ ، فى سلسلة كتاب الهلال . ولعل نشرها فى هذه السلسلة إشارة دلالية على إشكالية تجنيسها؛ فقد اختلف النقاد - بالفعل - فى إدراجها تحت نوع الرواية ، أم السيرة الذاتية .

ولعل هذا الاختلاف مرجعه استراتيجية الكتابة التى انتهجتها لطيفة الزيات فى صوغ أوراقها ، فهى بوصفها عملاً مفتوحًا أدرج فى طياته اليوميات والمذكرات والأوراق والاعترافات ، والتداعيات ، بجانب هذا التشظى الهائل الذى يكسر وحدة التسلسل الزمنى السببى التى تعتمد عليها السيرة الذاتية فى سرد وقائع حياتية لشخص بعينه . نضيف إلى ذلك أجناسًا أدبية أخرى ضمتها الرواية ، وصارت جزءًا من نسيجها ، ومنها مشروع رواية ، وقصة قصيرة - فضلاً عن نص له طابع السيرة الذاتية -

وحكايات شعبية ، وتضمين لأجزاء من أعمال أخرى للكاتبة ، ومنها أجزاء الرجل الذى عرف تهمته ، وصاحب البيت ، وإشارة إلى روايتها الأولى الباب المفتوح . .

وفى رواية صاحب البيت التى **تعدها الباحثة** نموذجًا للنوڤيلا ، يلعب المونولوج الداخلى دورًا رئيسًا فى البنية السردية لاهثة الإيقاع بما يمثله من توتر حاد . صاحب البيت تعنى بالإجابة عن سؤال تطرحه عن ماهية الذات ، وكيف تتحقق هذه الذات فى إطار صراع متعدد الأبعاد « واندرجت حياتى بوصفها صراعًا بين طرفى الثنائية : الضرورة والحرية ، صراع ذاتى / ذاتى ضد مورثات الشخصية ، وصراع ذاتى / موضوعى ضد ضرورات الواقع الموضوعى » .

أما **العمل السادس** - وهو مسرحية بيع وشراء التى تتناول مفهوم الحرية بشكل مختلف عما ورد فى أعمالها السابقة - فإنها تعتمد بطبيعة الحال على الحوار ، ولكن يكثر فيها المونولوجية ، وكذلك السرد و لكنها لا تقع تحت ما عرف بالسرواية ، وإن تداخلت فيها السيرة الذاتية . . وإذا كان **الفصل الأول** قد حاول استجلاء وتلمس نقاط التفاعل بين الأنواع فى أعمال لطيفة الزيات ، فإن **الفصل الثانى** يتقدم خطوة نحو استكشاف آليات التفاعل المستخدمة فى أدب لطيفة الزيات وقد **استعانت الباحثة** بتحليل العناصر التالية : السرد والحوار واللغة والمكان .

وفى **الفصل الثالث** - ويحمل عنوان أثر آليات التفاعل داخل البنية النصية - اكتشفت الدراسة ، بجانب هيمنة السيرة الذاتية ، والذى أنتج لنا رواية الذاتية بكل خصائصها ، والتى تتداخل فيها السيرة الذاتية بصفتها وقائع حياتية ، وبين الخصائص الروائية . وأوضحت الدراسة أن هناك قصصًا تندرج تحت تيار الوعى بما اتسمت به من الخصائص الأسلوبية لتيار الوعى .

كما أوضحت الدراسة أن هناك أعمالاً أدبية تقع بين الرواية والقصة القصيرة ، وهو ما اصطلح عليه بالحلقة القصصية ، ومن ذلك مجموعة الشيخوخة وقصص أخرى ، ومجموعة الرجل الذى عرف تهمته . وبرزت النوڤيلا فى أدب لطيفة الزيات ، ومنها قصة الرجل الذى عرف تهمته ، وعلى ضوء الشموع ، وصاحب البيت ، تحت عنوان الكتابة النسوية بين الرفض والإثبات من قبل المرأة ، سواء أكانت أدبية أم ناقدة . وقد تنطلق الدراسة من نقطة وجود كتابة نسوية لها خصائصها المحددة . وقد اعترفت لطيفة الزيات بأن كتابتها الإبداعية تنتمى إلى هذا النوع من الكتابة ، من خلال حضور المرأة بوصفها مرسلةً ، ثم حضور الجسد فى أدب لطيفة الزيات كأحد محددات الكتابة النسوية . .

* * *

المصادر والمراجع

مصادر :

١ - لطيفة الزيات : قصة « لم يمت » - طريق الحرية - كتب للجميع - ١٩٥٠ .

٢- لطيفة الزيات الباب المفتوح (رواية) -مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠ .

٣- لطيفة الزيات : صورة المرأة العربية فى الإنتاج الثقافى العربى - المرأة ودورها فى حركة الوحدة العربية - مركز دراسات الوحدة العربية - الطبعة الأولى - بيروت - إبريل ١٩٨٢ .

٤- لطيفة الزيات : الشيخوخة وقصص أخرى (مجموعة قصصية) - دار المستقبل العربى ١٩٨٦ .

٥- لطيفة الزيات : من صور المرأة فى القصص والروايات العربية - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٨٩ .

٦- لطيفة الزيات : حملة تفتيش ، أوراق شخصية (سيرة ذاتية) - كتاب الهلال ١٩٩٢ .

٧- لطيفة الزيات : بيع وشراء (مسرحية) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٤٤ .

٨- لطيفة الزيات : صاحب البيت (رواية) - دار الهلال ١٩٩٤ .

٩- لطيفة الزيات : الرجل الذى عرف تهمته (رواية قصيرة) - دار شرقيات ١٩٩٥ .

مراجع باللغة العربية

١- ابن سيرين : تفسير الأحلام - تأليف الشيخ عبد النبى النابلسى - دار إحياء الكتب العربية ١٩٨٥ .

٢- جابر عصفور : زمن الرواية- الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ .

٣- حازم شحاته : الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ .

٤- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى - المركز الثقافى العربى ببيروت ١٩٩٠ .

٥- حميد الحميدانى : أسلوبية الرواية و مدخل نظرى ، دراسات - الدار البيضاء ١٩٨٩ .

٦- خيرى دومة : تداخل الأنواع الأدبية فى القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ - ١٩٩٠ -الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ .

٧- رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ، سؤال الخصوصية ، بلاغة الاختلاف - إفريقا الشرق ١٩٩٤ .

٨- رشيد يحياوى : مقدمات فى النظرية الأدبية - إفريقا الشرق ١٩٩٤ .

٩- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى - المركز الثقافى العربى - بيروت ١٩٨٩ .

١٠- سيد البحراوى (تحرير) : لطيفة الزيات ، الأدب والوطن - مجموعة من الكتاب - نور ، دار المرأة العربية ، مركز البحوث العربية - القاهرة ١٩٩٦ - دار التراث العربى للطباعة ١٩٧٧ .

١٢- سيزا قاسم : بناء الرواية ، مقارنة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

١٣- سيزا قاسم : روايات عربية ، قراءة مقارنة ج١ الطبعة الأولى -

شركة الرابطة ١٩٩٧ .
١٤- شرين أبو النجا : عاطفة الاختلاف - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ .
١٥- شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٩ .
١٦- شكرى عياد : إبداعات أدبية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٩ .
١٧- صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، دراسات نقدية - دار سعاد الصباح ١٩٩٢ .
١٨- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة العدد ١٦٤ - ١٩٩٢ .
١٩- صبرى حافظ : سرادقات من ورق - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ .
٢٠- طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة - دار المعارف - الطبعة الثالثة ١٩٨٤ .
٢١- عبد الفتاح كليطو : الحكاية والتأويل ، دراسات فى السرد العربى - دار الطليعة ببيروت ١٩٨٣ .
٢٢- عبد الفتاح كليطو : الأدب والغربة ، دراسات بنيوية فى الأدب العربى - دار الطليعة ببيروت ١٩٨٣ .
٢٣- عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية - عالم المعرفة - الكويت - العدد ٤٢٠ - ديسمبر ١٩٩٨ .
٢٤- عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٩٠ .
٢٥- فتحى العشرى : دقات المسرح - الطبعة الأولى - الهيئة العامة للكتاب .
٢٦- فوزية مهران : أوراق لطيفة الزيات ، الشرسة والجميلة - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ .

٢٧- مجدى يوسف : التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى - لهيئة المصرية العامة للكتاب ب . ت .
٢٨- محمد جبريل : نجيب محفوظ صداقة جيلين - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣ .
٢٩- محمد جبريل : مصر المكان ، دراسات فى القصة والرواية - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ .
٣٠- محمد نجيب التلاوى : وجهة النظر - منشورات كلية الآداب بجامعة المنيا ١٩٩٦ .
٣١- مصطفى سويف : نحن والمستقبل - كتاب الهلال العدد ٥٥٣ - يوليو ١٩٩٤ .
٣٢- يمنى العيد : فى معرفة النص - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٦
٣٣- يوسف نوفل : تطور لغة الحوار فى المسرح - دار النهضة العربية .

مقالات الدوريات

١- أحمد أبو زيد : ماذا تريد المرأة بالضبط ؟ - الهلال ، مارس ١٩٩٥ .
٢- أحمد صبرة : جوانب من شعرية الرواية ، دراسة تطبيقية على رواية الحب فى المنفى لبهاء طاهر - مجلة فصول - المجلد الخامس عشر - العدد الرابع - شتاء ١٩٩٧ .
٣- أحمد عبد المعطى حجازى : الجسد يكتب نفسه - مجلة إبداع - يوليو ١٩٩٦ .
٤- إدوار الخراط : تجربتى القصصية [شهادة] مجلة القصة العربية - الكتاب الثانى ١٩٩٤ ٥- اميلى نصر الله : فراشة تمزق جدار الشرنقة [حوار] - مجلة الشراع - العدد ١٠٤ - ٢ مارس ١٩٨٤ .
٦- برويس أوزبنسكى : وجهة النظر فى الرواية - مجلة فصول - المجلد الخامس عشر - العدد الرابع ١٩٩٧ .

٧- جابر عصفور : رمزية الباب المفتوح - أخبار الأدب - العدد ١٥٩ - يونيو ١٩٩٦ .
٨- جابر عصفور أنوثة الكتابة المقموعة - مجلة الثقافة الجديدة - سبتمبر ١٩٩٧ .
٩- چاك دريدا : عن فيلم لجاك دريدا [حوار] - أخبار الأدب - فبراير ٢٠٠٠ .
١٠- چورچ واطسن : رواية السيرة - ت : عباس العوينى - الثقافة الأجنبية - العدد الثالث ١٩٨٩ .
١١- حمداوى جميل : مفهوم الفضاء فى الرواية العربية - مجلة الكويت - العدد ١٤٣ - ١٩٩٩ .
١٢- سامية محرز : فيتو على كتابة البنات - أخبار الأدب - ٢٣- ديسمبر ١٩٩٦ .
١٣- سلوى بكر : لطيفة الزيات تفضفض [حوار] مجلة المنهج - العدد ٤١ - ١١/ ١٩٩٥ .
١٤- صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة - مجلة فصول - المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو ١٩٨١ .
١٥- صبرى حافظ : الرواية والحلقات القصصية وإشكالية التجنيس - فصول - جزء الثانى - ربيع ١٩٩٣
١٦- عبد الرحمن منيف : حول القمع [رأى وشهادة] فصول - المجلد الثانى عشر - العدد الثالث - خريف ١٩٩٢ .
١٧- عبد الملك مرتاض : التكامل الإبداعى بين الأجناس فى الأدب العربى - مجلة المنهل - العدد ٤٨٠ - المجلد ٥١ - ١٩٩٠ .
١٨- عبد الله إبراهيم : السيرة الروائية ، إشكالية النوع والتهجين السردى - مجلة نزوى - العدد ١٤- إبريل ١٩٩٨ .
١٩- على مبروك : نقد خطاب تسلط الآليات الاقتصادية - مجلة ألف - العدد ١٣/ ١٩٩٣ .
٢٠ - فاضل ثامر : شعرية القصة - مجلة الرافد - العدد ٣/ ١٩٨٩ .

٢١- فريدة النقاش «بيع وشراء» بين الكشف والتنبوء ، مجلة أدب ونقد - العدد ١٦/ ١٩٩٤ .
٢٢- فوزية مهران : رؤى على السلم الموسيقى : - أدب ونقد - العدد ١٠٦ - ١٩٩٤ .
٢٣- لطيفة الزيات : حوار - مجلة الشاهد - العدد ٤٠ - ديسمبر ١٩٨٨ .
٢٤- لطيفة الزيات وأخريات : المرأة للخلف در - مجلة صباح الخير - ١٢ ماية ١٩٩٤ .
٢٥- لطيفة الزيات : الأدب والحرية - فصول - الجزء الأول - المجلد الأول - المجلد الحادى عشر - العدد الأول ١٩٩١ .
٢٦- لطيفة الزيات : حول كتاب حملة تفتيش [شهادة] مجلة أدب ونقد - العدد ١٣٥ - ١٩٩٦ .
٢٧- مارى لويز برات القصة القصيرة الطول ، والقصر - ت : محمود عياد - مجلة فصول - المجلد الثاني - العدد الرابع - سبتمبر ١٩٨٢ .
٢٨- ماهر شفيق فريد : لطيفة الزيات والنقد الإنجليزى - جريدة الأهالى ١٩٩٥ .
٢٩- مجدى توفيق : الكتابة والنمو - مجلة الرواد - العدد ٢٧ مايو ١٩٩٨ .
٣٠- مجموعة من الأدباء والنقاد : حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية [حوار] مجلة ألف - العدد العاشر ١٩٩٠ .
٣١- محمد برادة : هل هناك لغة نسائية فى القصة ؟ - مجلة آفاق - العدد ١٢ - أكتوبر ١٩٣٨ .
٣٢- محمد جمال باروت : هل تقادمت نظرية الأجناس الأدبية ؟ - أخبار الأدب - ٤ أغسطس ١٩٩٦ .
٣٣- محمد مشبال : مقولة النوع والرواية فى النظرية الأدبية الحديثة - فصول - العدد الرابع - الجزء الأول ١٩٩٣ .
٣٤- مريد البرغوثى : مجلة أدب ونقد - العدد ١٣٥- ١٩٩٦ .

٣٥- منذر عياد : فى نظرية النص - مجلة الحرس الوطنى - يونيو ١٩٩٠ .
٦٣- هدى وصفى : حوار مع فليب لوجون - مجلة فصول - الأدب والحرية - الجزء الثانى - صيف ١٩٩٢ .
٣٧- يمنى العيد : السيرة الذاتية - ثلاثية حنا مينا نموذجًا - فصول - المجلد الخامس عشر - العدد الرابع - شتاء ١٩٩٧ .
٣٨- يورى لوتمان : مشكلة المكان النفى - مجلة ألف - العدد السابع ١٩٨٧ .

* * *

رسائل جامعية ياللغة العربية

١ - عبد الفراج محمد محمود خليفة : قصيدة الحداثة فى مصر فى شعر السبعينيات [رسالة ماچستير] - كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عين شمس ١٩٩٩ .
٢- عفاف عبد المعطى : أسلوب القص فى قصص فتحى غانم [رسالة ماچستير] كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة عين شمس ١٩٩٨ .
٣- هالة محمود حسن : أساليب القص عند لطيفة الزيات ، دراسة أسلوبية إحصائية - قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة القاهرة - فرع بنى سويف ١٩٩٩ .
٤- أحمد درويش : تقنيات الفن القصصى عبر الراوى والحاكى- لونجمان ١٩٩٨ .

مراجع أجنبية مترجمة :

١- آلان روب جرييه - ت . مصطفى إبراهيم - مراجعة : لويس عوض - دار المعارف - القاهرة ب . ت .

٣- أندريه موروا : فن التراجم والسير - ت وتعليق : أحمد درويش - المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩ .
٤- باختين : الملحمة والرواية - ت : جمال شحيذ - دار الإنماء العربى ١٩٨٢ .
٥- باشلار : جماليات المكان - ت . غالب هلسا - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٠ .
٦- برناردى فوتو : عالم القصة - ت . محمد مصطفى هدارة - عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ .
٧- پول ڤان تيجم : المذاهب الأدبية فى فرنسا - ت . فريد أنطونيوس - منشورات عويدات ببيروت ١٩٨٣ .
٨- بيرسى لوبوك : صنعة الرواية - ت . عبد الستار جواد - دار الرشيد للنشر ١٩٨١ .
٩- بيير زيما : النقد الاجتماعى - ت. عايدة لطفى - مراجعة أمينة رشيد ، سيد البحراوى - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ب . ت .
١٠- تودروف : الأنواع الأدبية ، القصة والرواية - ت . خيرى دومة - شرقيات - القاهرة ١٩٩٧ .
١١- توماس مونور : التطور فى الفنون - ت: محمد على أبو ريدة وآخرون - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ .
١٢- تيرى ايجلتون : مقدمة فى نظرية الأدب - ت أحمد حسان - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ .
١٣- چورچ لو كاتش : الرواية كملحمة - ت . چورچ طرابيشى - دار الطليعة ببيروت ب . ت .
١٤- داڤيد لوبروتون : أنثربولوچيا الجسد والحداثة - ت محمد عرب صاصيلا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٩٣ .
١٥- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة - ت جابر عصفور -

دار الفكر بالقاهرة ١٩٩١ .
١٦- روجر ب هينكلى : قراءة الرواية - ت: صلاح رزق - القاهرة ١٩٩٥ .
١٧- رينيه ويلك : مفاهيم نقدية - ت: محمد عصفور - عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧ .
١٨- ستيڤن أولمان : دور الكلمة فى اللغة - ت: كمال بشر - مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٦ .
١٩- فرانك أوكونور : الصوت المنفرد - ت: محمود الربيعى - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٠- فيليب لوجون : السيرة الذاتية ، الميثاق والتاريخ الأدبى - ت وتقديم: عمر حلمى المركز الثقافى العربى - بيروت ١٩٩٤
٢١- كارل فيتور : نظرية الأجناس الأدبية - كتاب النادى الثقافى بجدة - العدد التاسع والتسعون - الطبعة الأولى .
٢٢- لايوس أجرى، فن كتابة المسرحية - ت درينى خشبة. دار سعاد الصباح - القاهرة - الكويت ١٩٩٣ .
٢٣- لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوربية - ت أمير إسكندر .
٢٤- مجموعة من النقاد : نظرية المنهج الشكلى ، نصوص للشكلانيين الروس - ت: إبراهيم الخطيب - الشركة العربية المغربية ب . ت
٢٥- ميلان كونديرا : الطفل المنبوذ - ت: رانيا خلاف - الهيئة العامة لقصور الثقافة .
٢٦- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة - ت: حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨ .

* * *

المراجع الاجنبية

1. : Tzvetan todarov et oswold ducrat

2. Dictionnaire encyclopedique de science du longage editions du 193: p1972 pais. seuill

3. Ralph cohen,dopashnadern genres exist genre winter 1987,p; 243

4. Abraham·moles et Elizabeth romer,pshycgologic de space,paris costerman 1972.p.48

5. BarthesRs.z seuil 1970,p.102

6. Benuenisteıe)problems deling uistique gle,gollinard,1966.tsp.200.

7. B.vallette esthetique du roman,ed:Nathan,p:53.

8. Douglas Hesses, A Boundary Zone:First person Stories And Narrativ essays In ShortStory theory At aGrassraads,p:86.

9. Georges jukacs , to theorie du roman ed gonthien 1963,p.164

10. J.A.Cuddon, A Dictionary of Literary Terms (New York,1977) ,pp:43 - 44.

11. Jean weisgerber.l espase Romanesque, et l age d homme

1978 ,p.10 IBID

12. M.butor ,decloration,befigaro litteraire,du 7.12.1957

13. Michel butour. repertaire 11.p.96. citepar Rossum p:197.

14. M.M.Bathim,the dielagic imagination,fcuressays, transcoryl emerson an Michael halquist, Austin university of texas press,1981,p:30

15. philippe aman:einroduction a l analyse du descryptif EDH.M.1981

16.philippe logone,le pacte autobigraphique e.d.seuilparis.

17. Samia Kholossy, Oscillating Perspectives in Lessings the Golden Notebook and El-Zayat's Beginnings"and"Oldage.

18. T.T.ODAROV:M.BAKHTINE, et le prncipedialogu edseuil 1981.p.p132.13

19.-Fowler, Kinds of Literature,p:278.

20. Forrest Ingram, Represntalive Short Story Cycles of the Twentith Century (The Hague Couton, 1971), p:21.

21. William & Ford Rogers, The Three Genrs (princeton University Press,1983),p:20.

22. Sherif Hebba k.m.:Die gestaltung der frau in der frauenlitercetur im deutshen und arbischen und arbischeu

roman. Eine vergleuliende studie an prsabeisprielen von ingeborgdrewit, Brigitte Reimann und LATIFAH AL ZAYYAT. majisterarbeit. Kairo universitat 1990

23. Heba Makram Sharobeem, A Comparative Study of the Autobiographies of Gertrude Stein, Eudore Welty, and Latifa Al Zayyat (Ph.D.Thesis).

* * *

الفهرس

صدر فى السلسلة

٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم .... د. محمد حسن عبد الله
٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر .... د. محمد على الكردى
٩٥ - مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال .... عبد العزيز موافى
٩٧ - شعر الحداثة فى مصر .... ادوارد الخراط
٩٨ - سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩ - رواية التحولات الإجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١ - تأويل العابر .... البهاء حسين
١٠٢ - الفلسطينيون والادب المقارن .... عز الدين المناصرة
١٠٣ - أنساق القيم .... طلعت رضوان
١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر .... د. السيدة جابر خلاف
١٠٥ - التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦ - لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب
١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان
١٠٨ - كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب
١٠٩ - الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة
١١٠ - الحضور والحضور المضاد .... عبد الناصر هلال
١١١ - الراوى فى روايات محمد البساطى .... شحات محمد عبد المجيد
١١٢ - بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى
١١٣ - روائى من بحرى .... حسنى سيد لبيب
١١٤ - بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب
١١٥ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ .... د. أحمد مجاهد
١١٦ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ .... د. أحمد مجاهد



الشركة الدولية للطباعة

الثمن : خمسة جنيهات